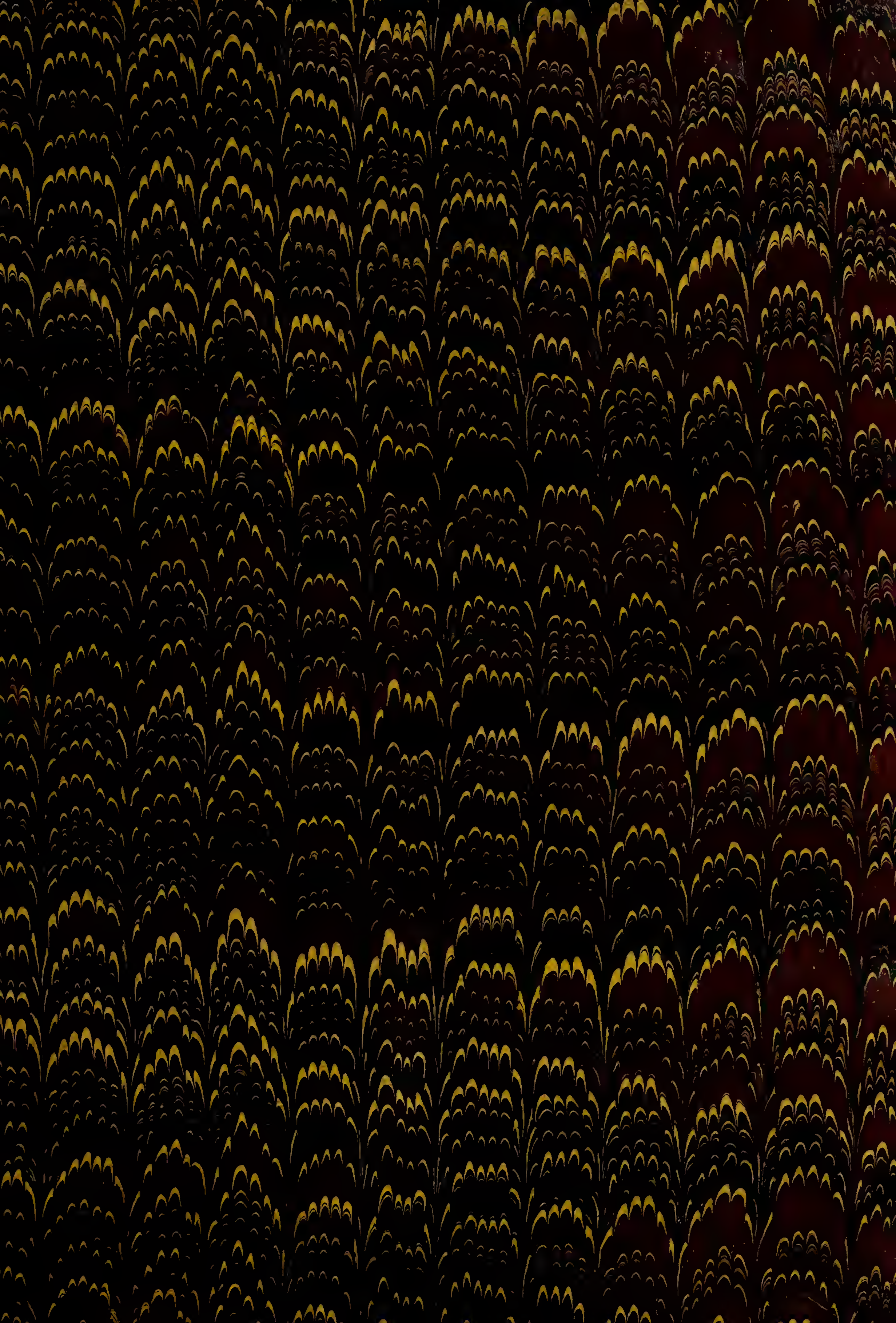



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



HISTOIRE DE L'ART

TOME HUITIÈME



TROISIÈME PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME HUITIÈME

Cte PAUL BIVER, docteur ès lettres.

LOUIS GILLET, conservateur du château de Châalis.

LOUIS HAUTECOEUR, conservateur aux Musées Nationaux, professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

JEAN LARAN, bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

CONRAD DE MANDACH, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne.

PIERRE PARIS, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Bordeaux, directeur de l'Ecole des Hautes Études Hispaniques, Institut Français de Madrid.

ANDRÉ PÉRATÉ, ancien membre de l'École française de Rome, conservateur du Musée de Versailles.

LOUIS RÉAU, docteur ès lettres, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

GABRIEL ROUCHÈS, docteur ès lettres, conservateur adjoint aux Musées Nationaux.

PAUL VITRY, docteur ès lettres, conservateur aux Musées Nationaux.

93977. — Imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus, à Paris. — 1929.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

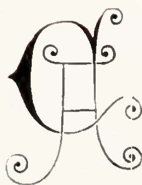
ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux.

TOME VIII

L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe.

TROISIÈME PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1re TIRAGE 1929.



ANDRÉ MICHEL
1853-1925

ANDRÉ MICHEL

ET L' « HISTOIRE DE L'ART[1] »

Celui qui, pendant vingt ans, fut l'âme de cette œuvre maîtresse dont le faîte s'achève aujourd'hui, André Michel, a disparu, hélas! trop tôt pour jouir de l'immense labeur qu'il avait accompli tantôt à la tête, tantôt au centre d'une équipe d'ouvriers d'élite qu'il avait recrutés, groupés, entraînés et qu'il ne cessait d'animer de son souffle inspiré.

Il a semblé qu'il appartenait à son éditeur et ami qui, du premier au dernier jour, avait partagé fraternellement ses espoirs et ses angoisses, son souci de perfection jamais satisfait et son labeur inlassablement poursuivi, de rendre ici un suprême hommage à sa mémoire.

André Michel était né en 1853, à Montpellier, d'une vieille famille huguenote, enracinée dans le sol natal, attachée aux traditions des ancêtres. De ce milieu aux fortes convictions morales et religieuses, il a conservé toute sa vie l'empreinte; de ce Midi plein de lumière, il devait emporter et garder toujours la clarté rayonnante et la chaleur communicative.

Après de fortes études classiques au Lycée et à la Faculté des Lettres de sa ville natale, il vint à Paris, où il suivit les cours de l'École de Droit (sa famille songeait pour lui à une carrière dans la basoche); mais, en même temps et dès lors, il était attiré par les études historiques : Taine, qui enseignait l'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, Giry, Gabriel Monod, à l'École des Hautes Études, furent ses maîtres. Et bientôt, songeant à appliquer lui-même à l'étude de l'histoire

1. Par M. Max Leclerc.

de l'art les méthodes historiques auxquelles il venait de s'initier, il projeta d'écrire une thèse de doctorat sur Poussin, — mais il y dut renoncer, la Sorbonne n'ayant pas accepté le sujet, qu'elle considérait comme étranger au programme des études supérieures tel qu'il était alors étroitement limité.

Vers la trentième année, il débuta dans le journalisme au *Parlement*, qu'Alexandre Ribot venait de fonder et où il travailla aux côtés de Jules Dietz, André Hallays, André Heurteau, Paul Bourget.

Il avait trente et un ans quand Émile Boutmy, ami et, dans une certaine mesure, disciple de Taine, le chargea de le suppléer dans sa chaire d'histoire de l'art à l'École spéciale d'Architecture : Boutmy y avait lui-même succédé à Taine.

En 1885, la *Gazette des Beaux-Arts* confiait à André Michel le Salon ; c'était pour lui l'occasion d'une profession de foi qui déjà le peignait tout entier : « Il n'est d'art vivant et fécond que jaillissant du cœur même du pays, répondant aux besoins nés des aspirations intimes de la profonde conscience nationale. »

L'année suivante, il entrait au *Journal des Débats*, qui venait d'absorber la rédaction du *Parlement* disparu : il y retrouvait une élite intellectuelle, un choix d'amis sincèrement unis dans un égal respect des bonnes lettres et de la science désintéressée. Il y devait rester pendant près de quarante ans, — jusqu'à sa mort, — collaborateur fidèle, guide écouté.

En 1893, Courajod lui proposa, et il accepta, de devenir son adjoint dans la conservation du département de la Sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. Cette collaboration dura trois ans, jusqu'à la mort imprévue de Courajod, à qui il succéda.

Et, pendant vingt-cinq ans, il fut l'animateur de ce vaste domaine — tandis que, parallèlement, dans son enseignement à l'École du Louvre, il semait à profusion les résultats de ses recherches et les vues nouvelles sur l'art du moyen âge et des époques qui suivirent : lorsque, en 1920, il quitta l'École du Louvre pour le Collège de France, son enseignement avait atteint la fin du règne de Louis XIV.

La guerre lui fut terriblement cruelle : dès le 10 août 1914, le fiancé de sa plus jeune fille était frappé à mort ; le 12 octobre suivant, son fils Robert, dont il était à juste titre si fier, comme d'un disciple qui annonçait un maître, tombait glorieusement à la tête de sa section d'infanterie, — désastre irréparable pour la science, pour l'art et pour le cœur du père. Enfin, en 1918, la jeune et gracieuse épouse de Robert périssait à son tour, victime du barbare attentat du Vendredi-Saint, sous les ruines de l'église Saint-Gervais.

Dès lors, André Michel était frappé à mort : ce cœur si généreux, si vibrant, était brisé, et, le 12 octobre 1925, il succombait après une longue agonie morale et physique.

A son disciple et ami, Paul Vitry, qui a donné sur lui à la *Gazette des Beaux-Arts* une notice si pleine, si juste et si émouvante, nous empruntons cette phrase d'une lettre d'André Michel, qui éclaire d'une vive lumière toute sa vie intérieure : « Je suis fait de telle sorte que les impressions morales ont une action directe et décisive sur mes impressions purement intellectuelles : j'envie les gens qui peuvent suffire à une besogne régulière et fournir un travail égal, quel que soit l'état de leur sensibilité morale...; chez moi, tout se tient. »

Combien il disait vrai, nul peut-être ne le sait mieux que celui qui trace pieusement ces lignes dédiées à la mémoire de son ami. L'*Histoire de l'Art*, dont je voudrais raconter brièvement la genèse, fut la joie, l'orgueil, mais aussi le drame de sa vie; elle fut enfantée dans la douleur comme les enfants des hommes : « J'envie les gens qui peuvent suffire à une besogne régulière et fournir un travail égal.... »

Et cependant, il accomplit cette tâche colossale non seulement de diriger, mais d'aménager dans les plus menus détails — et, en partie, d'écrire lui-même — cette *Histoire de l'Art*, dont quatorze volumes étaient achevés quand il mourut.



J'avais vingt-quatre ans, André Michel en avait trente-cinq quand, en 1888, nous nous sommes rencontrés.

Je venais d'entrer — deux ans après lui — au *Journal des Débats*, dans l'année même où Ludovic Halévy, chargé de rédiger le chapitre sur « la maison de la rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois » dans le *Livre du Centenaire du Journal des Débats*, décrivait cette salle historique où, depuis cent ans, autour du directeur se réunissaient les rédacteurs du journal : « A cette même place, sur cette même table où, il y a plus de trente ans, Paradol écrivit son premier article, je voyais ces jours derniers travailler un jeune homme, un tout jeune homme. La maison de la rue des Prêtres a toujours été toute grande ouverte aux jeunes gens.... Il y a là des traditions ininterrompues de bonne grâce, de bon sens et de bon goût, de délicatesse, d'honneur et de probité. »

André Michel avait trouvé l'asile sûr qui convenait à sa haute conscience, à son goût délicat, à sa franchise incorruptible. Parmi tant d'hommes illustres et de jeunes écrivains distingués qui fréquen-

taient la maison : Taine, Vogüé, J.-J. Weiss, Ernest Reyer, Jules Dietz, André Heurteau, Raymond Kœchlin, il se distinguait déjà par ce qui attire invinciblement la sympathie et le respect.

Il était impossible d'approcher cet homme ardent, impressionnable, tout vibrant de généreux enthousiasmes, tout brûlant de nobles indignations, sans être séduit, enveloppé, conquis. Et, tout de suite, j'éprouvai pour lui une de ces solides affections qui lient les hommes pour la vie. Dans cette besogne quotidienne, si épuisante, du journalisme, j'admirais qu'il dépensât tant de science et tant de conscience : en ce Méditerranéen, nourri des plus pures traditions classiques, l'intransigeance huguenote était alliée à une « compréhension chevaleresque de la conscience d'autrui ». Passionné pour les lettres, mais décidé à se ranger aux fortes disciplines de la méthode historique, il abordait son sujet avec le « mépris de tout système », mais aussi avec une « sensibilité personnelle qui se retrouve libre et neuve devant chaque œuvre d'art »[1] et une étonnante finesse et habileté à saisir et à exprimer les nuances les plus subtiles de la couleur et le prestige de la plastique. C'est ainsi que, en un éphémère article de journal, il savait esquisser une vue générale qui entraînait et haussait son lecteur très loin et au-dessus des préoccupations quotidiennes. Ce journaliste, qui débutait avec fougue et maîtrise, avait l'étoffe d'un historien.

Dès 1884, — il avait alors trente et un ans, — ayant à parler d'une collection de tableaux exposée à la Galerie Georges Petit, il laissait percer l'idée très haute qu'il se faisait de son rôle de critique, de l'idéal qu'il allait poursuivre dans sa tâche professionnelle. Il déclarait vouloir « se contenter de rechercher... le rêve changeant de l'inquiète humanité.... Chaque race, chaque homme l'a refait à sa manière, ce rêve toujours repris et jamais achevé.... En dernière analyse, l'homme cherche toujours l'homme, et, tout compte fait, les questions de métier, de système et de doctrine vidées, ce qui reste au fond de l'histoire de l'art comme de la littérature, ce sont des confidences échangées à travers les siècles. »

Quatorze ans plus tard, il achevait de se peindre lui-même dans ce début de son Salon de 1898 : « ... l'essentiel de ce pauvre monde n'est pas de raisonner, mais d'aimer, — et d'être sincère avec soi-même et les autres ensuite. » Sincère avec soi-même et les autres, combien il sut l'être, au prix de quelles douleurs parfois, mais aussi quelle dignité morale et quelle douceur revêtait son amitié!

C'était un causeur incomparable, qui animait tous les sujets; sa voix chaude, son œil ardent, sa conviction faite de raison et de sincé-

1. André Hallays. *Journal des Débats*, 27 décembre 1925.

rité pénétraient ses auditeurs comme la lumière irrésistible de son pays natal.

Mais ce passionné était cependant toute mesure et douceur : « Ce Languedocien, a dit son ami André Hallays[1], avait trouvé sa patrie d'élection sur les bords de la Seine et de la Marne.... Les compagnons de son choix étaient La Fontaine, Corot, les sculpteurs de Notre-Dame



FIG. 570. — André Michel, par J.-É. Blanche.
(Appartient à Madame André Michel.)

de Paris et ceux de Notre-Dame de Reims. Ceux-là, il les chérissait, et d'autres encore, chez lesquels il découvrait quelque ressemblance avec ses préférés. Ils enchantèrent sa vie. »

Le 27 septembre 1914, près de Soissons, quelques jours avant de tomber sur le champ de bataille, son fils Robert écrivait sur son carnet de route : « En avant pour la France, pour la civilisation lumineuse de notre belle patrie, la plus belle qui soit au monde chrétien.... J'absorbe en mon âme la beauté du lieu et de l'heure. Saint-Jean-des-Vignes, pur sommet de l'art français... »: et, après avoir cité ces lignes, André Hallays ajoute : « A la place de son fils, André Michel eût écrit les

1. *Journal des Débats*, 27 décembre 1925.

mêmes choses, du même ton, avec les mêmes mots. C'est le battement de son cœur, c'est le son de sa voix. »

Tel fils, tel père, admirable richesse d'une noble lignée. Et voilà l'homme que tout jeune j'appris à deviner et à aimer.

Aussi, lorsque Armand Colin, dont j'étais devenu le gendre et le collaborateur, chercha, en 1896, quelle œuvre de longue haleine pourrait succéder à l'*Histoire générale du* IVe *siècle à nos jours*, de Lavisse et Rambaud, et à l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française*, de Petit de Julleville, qui étaient alors en cours de publication, je n'hésitai point à lui suggérer d'entreprendre une grande *Histoire de l'Art* et d'en confier la direction à André Michel.

Mon ami n'était encore connu du public que comme journaliste ou par des monographies; je savais qu'il y avait en lui un historien de large envergure et un animateur-né. Il fallait donc le décider, — mais tant de lourdes besognes et de devoirs immédiats absorbaient son activité quotidienne!

Le 9 octobre 1896, André Michel m'écrivait : « Cher ami, en rentrant au Louvre après une assez longue absence, je trouve votre carte. Vous aurez bientôt ma visite et nous causerons, si vous voulez, plus à fond du projet dont nous nous étions déjà entretenus avec M. Colin. »

Et les pourparlers s'engagèrent à fond : il s'agissait non seulement de tracer le plan d'ensemble, d'équilibrer les parties, de faire la juste part à chaque époque, à chaque pays, à chaque école, mais encore, — c'était la tâche de l'éditeur, — de déterminer la forme matérielle, de choisir les moyens d'exécution — quelle part faire à l'illustration? quel mode de reproduction adopter? — et, pour cela, de faire un essai réel.

André Michel se mit donc en quête de collaborateurs pour les deux volumes du Tome premier : réunirait-il les concours nécessaires? réussirait-il à grouper une équipe formée des hommes les plus compétents dans chaque spécialité, qui comprendraient l'esprit qui nous animait et subordonneraient leurs habitudes de pensée et de travail — toutes d'analyse — à la direction du maître de l'œuvre, qui, en plein accord avec les éditeurs, voulait établir une forte synthèse, qu'il définit ainsi plus tard dans la préface du premier volume : « Ce que nous voudrions donner au public lettré qui depuis longtemps la réclame, c'est, autant qu'on peut l'écrire aujourd'hui, une *Histoire générale de l'Art*, c'est-à-dire un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, limitant, d'ailleurs, à l'essentiel le choix des monuments et des preuves; une histoire, en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique....

Notre ambition est que, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, le lecteur puisse y reconnaître autant d'amour de l'art que de scrupule scientifique. »

Il se livrait tout entier dans ces lignes décisives qui l'engageaient : il s'agissait maintenant de tenir parole.

Que de difficultés nous rencontrâmes pour mettre en route la lourde machine, deux dates le montrent éloquemment : le traité entre André Michel et les éditeurs fut signé le 24 août 1897, et le premier fascicule ne parut qu'en février 1905.

Il ne s'agissait de rien de moins que de grouper des spécialistes jusqu'alors isolés dans leur spécialité, accoutumés à n'écrire que des monographies, persuadés pour la plupart que leur science, en voie de perpétuel devenir, n'était pas mûre encore pour faire l'objet d'une synthèse à l'usage du grand public lettré, — et de les décider, au contraire, à l'écrire et à conclure.

André Michel, lui-même, plein des plus légitimes scrupules scientifiques, n'avait pas été sans hésiter longuement avant d'admettre la possibilité de cette histoire générale de l'art; il lui fallait maintenant faire partager sa conviction, communiquer son ardeur à ceux qu'il importait de réunir en un vaste atelier, animé d'un même esprit, assoupli à des méthodes communes.

Cette tâche préliminaire dura sept ans : sept années traversées par des crises d'impatience et de découragement. Le 28 septembre 1897, un mois après avoir signé le traité, se recueillant dans la vieille maison de ses ancêtres, André Michel m'écrivait du « mas du ministre » : « Je pense sans cesse à ce grand travail. Il me semble que j'ai vieilli de dix ans depuis le jour où j'ai signé *le papier*. »

Le 7 novembre suivant, dès son retour à Paris : « J'ai de bonnes nouvelles à vous donner. Le premier volume est en train et je suis enchanté des collaborateurs que j'ai groupés et de ceux que je réunis pour les volumes suivants. »

Cinq mois plus tard, le 21 mars 1898 : « Je suis en rapports fréquents avec mes collaborateurs et j'ai entre les mains le « brouillon » d'une partie de la copie, sur lequel je me mets d'accord avec l'auteur pour la rédaction définitive. »

Cependant, les mois, puis les années se passent, et l'éditeur ne voit rien venir. Il s'en inquiète, et, le 18 janvier 1900, André Michel lui écrit : « Je vous apporterai mon chapitre avant le 1er février — ou bien vous recevrez une invitation à mes obsèques, ce qui arrangera tout ! »

Et il énumère toutes les difficultés auxquelles il se heurte : l'un de ses collaborateurs voyage perpétuellement depuis deux ans, un autre

vient d'être nommé maître de conférences à l'École des Hautes Études et « a dû pendant quelques semaines ne penser qu'à son nouveau cours »; un troisième est depuis plusieurs mois très souffrant, obligé d'abandonner tout travail et de quitter Paris.

Et, dès lors, l'on comprend que le premier volume de cette vaste entreprise n'ait pu être présenté dignement au public qu'après une gestation de près de huit années : le public ne se douta guère des soucis et des traverses qui avaient précédé cette mise au jour.

Vingt ans durant, la lutte continua contre les difficultés sans cesse renaissantes qui sont inhérentes à toute œuvre collective; vingt ans durant, avec la fougue, l'enthousiasme que l'âge n'avait pas éteints, au milieu des multiples besognes du journalisme, de l'administration d'un important département d'un grand musée, de l'enseignement, des conférences en France et à l'étranger, André Michel peina et réussit à mener vers son terme cette œuvre de science et d'amour, — vingt ans pendant lesquels il tint l'engagement qu'il avait pris au frontispice de l'œuvre : « Dégager, des milliers de monographies et de contributions entassés sur les rayons des bibliothèques, les résultats positifs et les vues générales qu'il semble permis désormais de considérer comme assurés. » Et plus loin : « ... pour laisser dans l'esprit du lecteur une impression d'unité vivante, chaque tome comprendra, sous la forme d'une « conclusion », un essai de synthèse historique où seront marqués, d'école à école et d'époque à époque, l'enchaînement et la filiation des œuvres. »

Donc, outre qu'il se charge, en tant que spécialiste, de rédiger tous les chapitres relatifs à la sculpture française et une bonne partie de ceux qui traitent de la sculpture italienne et allemande, il ne manque jamais de maintenir l'unité de l'œuvre, non seulement en coordonnant le travail de ses collaborateurs, mais en écrivant pour chaque tome un avertissement et une conclusion dont l'ensemble constitue une vue générale sur l'histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens. « Ces conclusions, a dit André Hallays, resteront parmi les pages les plus pénétrantes de la critique moderne. »

Il se préparait à clore le cycle quand la mort l'a terrassé : admirablement préparé par ses innombrables travaux sur l'art moderne que, pendant plus d'un demi-siècle, il avait étudié et, pour ainsi dire, vécu, il s'était promis d'écrire lui-même tous les chapitres sur la sculpture et la peinture au XIXe et au commencement du XXe siècle.

Du moins, il aura eu la consolation de laisser derrière lui une équipe de collaborateurs pénétrés de son esprit, pleinement qualifiés pour achever l'œuvre, conformément au plan qu'il avait tracé et aux méthodes qu'il avait instituées.

Il eut aussi celle de constater que, dans le monde entier, justice était rendue à l'immense labeur du directeur et des collaborateurs. Dès longtemps les Allemands avaient unanimement reconnu la supériorité de l'œuvre publiée sous la direction d'André Michel : la *Zeitschrift für bildende Kunst*[1] avait rendu hommage à la grandeur de l'entreprise et à la beauté de son exécution ; *die Kunst für Alle*[2] avait reconnu : « Nous n'avons rien de comparable en Allemagne. L'œuvre française est le complément indispensable de tous les monuments que nous possédons. »

L'*Evening Post-Nation*[3], de New York, avait déclaré : « Cette œuvre est digne de la race qui a produit la *Grande Encyclopédie* et l'*Histoire Littéraire*. Il semble qu'aucune autre nation ne possède comme la française l'art du travail scientifique collectif. »

Au lendemain de la mort d'André Michel, le marquis de Valdeiglesias, dans *la Epoca* de Madrid, définissant la portée de son œuvre, écrivait : « Il ne s'agit de rien de moins que du plus grand effort réalisé jusqu'à ce jour pour doter la France et, pour ainsi dire, tous les peuples, d'une Histoire générale de l'Art.... Monument impérissable de l'érudition et de la saine critique françaises. »

Chez nous, enfin, dès mars 1925, M. Henry Lemonnier, — et André Michel savait tout l'intérêt qui s'attache au jugement de ce maître, — avait rendu un hommage éclatant à « la haute impartialité qui donne à chaque grand pays artistique sa part d'influence reçue ou exercée suivant le temps »[4]. Et il ajoutait : « Une sorte de sérénité se dégage de la lecture de l'ouvrage entier; c'est que le sentiment de la beauté supérieure de l'art domine les anciennes rivalités, comme il écarte les prétentions ambitieuses des doctrines.... C'est une œuvre unique jusqu'à présent chez nous et à l'étranger. »

A celui qui, pendant près de quarante ans, fut l'ami d'André Michel, et qui, pendant trente ans, eut l'honneur de l'avoir pour collaborateur, il n'appartient pas de juger l'œuvre qu'ils ont ensemble conçue et édifiée; mais, puisque le maître de l'œuvre n'est plus là pour couronner lui-même l'édifice, il convenait que son nom fût inscrit sur la dernière pierre et que de pieuses pensées d'amour et de reconnaissance fussent déposées par son fidèle compagnon au pied du monument qui immortalisera son nom.

Et, pour lier le bouquet, rien ne semble mieux convenir que les

1. Février 1910.
2. Novembre 1906.
3. Décembre 1906.
4. *Revue de l'art ancien et moderne*, mars 1925.

phrases éloquentes et émues qui furent prononcées devant sa dépouille mortelle par un témoin de toute sa vie[1] :

« Ce qui fait que l'art gothique était son art préféré, c'est qu'il y admirait la sincérité, la ferveur, le souci du détail des artistes et l'abnégation souveraine du génie qui sculptait avec le même amour la pierre du portique, offert à l'amour des foules adorantes, et la pierre du faîte, qui ne pouvait être vue que par les oiseaux du Bon Dieu.

« Eh bien, André Michel a construit sa vie comme l'artiste du moyen âge construisait sa cathédrale, toujours approfondissant, toujours fouillant, toujours montant, sans se préoccuper d'autre chose que de faire toujours plus stable, toujours plus vrai, toujours plus haut. »

1. Allocution prononcée par le pasteur Westphal au temple de l'Oratoire, le 15 octobre 1925.

CHAPITRE XXII

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN BELGIQUE ET EN HOLLANDE AU XIXE SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XXE [1]

Caractères généraux. — La propagande de l'art classique de la fin du xviiie siècle s'était étendue à tous les anciens Pays-Bas. Le régime napoléonien, tout en respectant l'autonomie de la Hollande, ne fit qu'aggraver l'uniformité de l'art officiel, au Nord comme au Sud de la Meuse. Réunies sous une même domination politique de 1815 à 1830, la Hollande et la Belgique, quelque puissant qu'ait été le développement économique du pays pendant le règne du roi Guillaume Ier, ne retrouvèrent pas rapidement leurs anciennes originalités artistiques. C'est même sensiblement après 1850 que, dans la Belgique indépendante comme dans la Hollande réduite à elle-même, un art national chercha à se recréer en s'appuyant sur les modèles du moyen âge et de la Renaissance, en se reliant à un passé moins oublié peut-être que n'était, en France, celui de la période gothique. Le renouveau bénéficia de ce que l'implantation de l'architecture gréco-romaine avait eu de plus factice, de ce qui était demeuré longtemps, dans la construction courante, de traditions locales et de sentiment original. Les effets de la culture classique persistèrent toutefois pendant la fin du xixe siècle, à côté des résurrections plus ou moins arbitraires du style national.

En Belgique, des tentatives hardies, mais un peu isolées et éphémères, pour un art nettement dégagé de toute imitation se produisirent aux dernières années du siècle, tandis qu'en Hollande se formait une

1. Par M. Paul Vitry.

école vivace et puissante de constructeurs, qui est aujourd'hui en Europe une des plus résolument orientées vers les formules modernes et indépendantes.

Quant à la sculpture, les Pays-Bas septentrionaux n'avaient jamais vu, à vrai dire, fleurir d'école nationale bien caractérisée. Des ateliers originaux avaient pu y travailler, soit au moyen âge, soit au XVIIe siècle ; encore les maîtres et les initiateurs en furent-ils souvent des artistes originaires des Flandres ou de la vallée du Rhin. Il en fut à peu près de même au XIXe siècle. La sculpture hollandaise est pauvre, et, parmi les sculpteurs les plus en vue, un Royer ou un Stracké sont venus de Belgique ou de Westphalie. Nous noterons cependant, à côté des constructeurs dont nous parlions tout à l'heure, des sculpteurs d'un modernisme accentué et un peu étrange, mais non sans intérêt.



FIG. 571. — Roelandt : Façade de l'Université, à Gand.

La Belgique, au contraire, à partir du milieu du siècle, voit se constituer une véritable école de sculpture, dont les rapports avec l'école française sont parfois évidents, — comme ils l'avaient été au XVIIIe siècle, — mais qui offre une continuité remarquable, des individualités puissantes qui valent qu'on s'y arrête, et sur laquelle nous insisterons comme il convient de le faire.

I. — ARCHITECTURE BELGE

CLASSIQUES ET GOTHIQUES. — L'édifice le plus typique du régime hollandais en Belgique est, à Bruxelles, le Palais du prince d'Orange (aujourd'hui palais des Académies), bâti de 1823 à 1826 par VAN DER STRAETEN père. Le type du palais italien classique s'y impose, plus sec et plus froid que ne l'étaient les architectures classiques à la française de

Guimard. Les serres du Jardin botanique, créées en 1836, offrent, avec plus d'élégance peut-être, les mêmes motifs d'ordres et de colonnades impeccables. Plus pesants encore sont les pastiches antiques du péristyle du Théâtre de la Monnaie, que construisit en 1817 l'architecte Damesne, et du portique de l'Université de Gand, dû à l'architecte Roelandt. Élève de Percier et Fontaine, celui-ci a ordonné à l'intérieur de ce dernier édifice, sous les auspices du roi Guillaume Ier, un escalier solennel et une *aula* majestueuse et non sans grandeur. Ce même Roelandt allait édifier un



Phot. Champagne.

Fig. 572. — Schadde : Intérieur de la Bourse, à Anvers.

peu plus tard, à Gand, le Théâtre et le Palais de Justice, dont les constructions massives se tempèrent d'une certaine grâce plus harmonieuse et plus italienne qu'antique.

Vers la même époque, Suys père (1785-1861) commence aussi à chercher des modèles dans la Renaissance italienne pour son église Saint-Joseph de Bruxelles (1842), inspirée de la Trinité-des-Monts. Un certain éclectisme devient à la mode, et parfois certaines hardiesses de conception s'allient avec le goût du pastiche et du « style ». Un architecte qui disparut très prématurément, Louis van Overstraeten (1818-1849), concevait l'église Sainte-Marie de Schaerbeek dans le style romano-byzantin, mais avec une coupole qui ne manque pas de hardiesse ni de beauté. Ailleurs commençait, avec l'église Saint-Boniface

d'Ixelles, de l'architecte Dumont, la série des imitations du style gothique, que l'enseignement de l'École de Saint-Luc allait recommander et perfectionner, unissant à une science très réelle des procédés de construction et de décoration du moyen âge une absence d'invention et de renouvellement personnel qui condamne cette résurrection du gothique à l'impuissance et parfois au ridicule. Ne voulut-on pas, par exemple, appliquer, comme à la gare de Bruges, ces formules moyenâgeuses à l'édification de bâtiments d'un usage et d'une qualité essentiellement modernes?



Phot. Neurdein.

Fig. 575. — Poelaert : Le Palais de Justice, à Bruxelles.

Des artistes archéologues, comme Van Ysendijk et comme Cloquet, y apportèrent dans la suite, à l'Hôtel de ville de Schaerbeek ou à la Poste de Gand, un sentiment plus original et une recherche qui rappelle celle de Viollet-le-Duc; mais leur œuvre est gâtée encore, même dans des édifices d'un aménagement intéressant et bien conçu, comme la nouvelle gare Saint-Pierre de Gand, due à Cloquet, par la manie des créneaux et des tourelles, des gargouilles et des fleurons trop directement copiés sur des modèles excellents, mais qu'il eût mieux valu laisser à leur place. Joseph Schadde allait mêler ces souvenirs gothiques jusqu'à l'architecture de fer de la Bourse d'Anvers, tandis que d'innombrables réfections ou restitutions de petites maisons bourgeoises allaient multiplier à l'infini, surtout en Flandre, le type des constructions civiles si

charmantes de la fin du xve et du xvie siècle, banalisées par ces répétitions en série, dont la reconstitution des quartiers de Louvain, incendiés en 1914, offre un exemple typique.

Parmi les classiques qui ne se laissèrent pas entraîner par cette mode et ce goût quasi national, il faut mettre à part Joseph Poelaert (1817-1879), dont l'œuvre grandiose et un peu écrasante, le Palais de Justice de Bruxelles, représente un gros effort d'imagination et des effets monumentaux d'une grandeur irrécusable, avec bien de la banalité dans



Phot. Neurdein.

Fig. 574. — Balat : Le Musée royal des Beaux-Arts, à Bruxelles.

le détail, et un entassement de motifs, aussi, qui va souvent jusqu'à l'absurde. L'Inde, l'Égypte, Babylone semblent avoir hanté ce cerveau d'artiste qui pourtant, ailleurs, est resté assez sage, dans sa reconstruction de la Monnaie, ou dans son église de Laeken. Notons aussi sa *Colonne du Congrès*, qui est d'une conception forte et assez originale.

Beyaert, Suys fils, Maquet, auteurs de la Banque d'Anvers, de la Bourse et du Palais royal de Bruxelles, restent dans la moyenne d'une architecture classique sans grand caractère, surchargée parfois d'ornements, comme celle qui sévit en France sous Napoléon III, mêlant l'antique, la Renaissance italienne et le xviiie siècle, pour aboutir à une architecture cossue, bourgeoise, qui s'est répandue notamment dans le nouveau Bruxelles de la fin du xixe siècle. Seul Balat, dans son Palais

des Beaux-Arts (1880), faisait un effort méritoire, et très admiré, de retour à la pureté grecque et réalisait, à défaut d'un édifice très bien adapté à sa destination, — celle-ci varia du reste, paraît-il : on avait prévu une grande salle de concert, qui est devenue un hall de sculpture, — du moins des façades d'une pureté de goût remarquable, des galeries élégantes et un bel escalier monumental.

Tentatives modernes. — C'est entre ces deux écoles divergentes que, vers 1890, quelques esprits refusèrent de choisir et imaginèrent un



Phot. Nels.

Fig. 575. — Horta : La Maison du peuple, à Bruxelles.

« art nouveau » qui ne serait ni gothique, ni classique. L'utilisation de nouveaux matériaux légitimait en partie cette rupture : le fer, le verre, la céramique, bientôt après le ciment, allaient permettre des hardiesses constructives inédites et des effets décoratifs nouveaux. Mais les novateurs belges, qui précédèrent, semble-t-il, dans leurs affirmations théoriques et radicales ceux de l'Europe entière, et à la tête desquels il faut placer Hankar († 1901) et Horta, élève de Balat, eurent peut-être le tort, à l'origine, de se placer, pour l'affirmation de leur doctrine, plus sur le terrain décoratif que sur le terrain constructif. Une floraison de courbes fantastiques ne pouvait réussir à changer le caractère d'une construction, et des motifs de sculpture sans modèle connu ne suffisaient pas à renouveler l'architecture. Néanmoins la générosité et la légitimité de l'effort

tenté font, par exemple, de l'érection de la *Maison du peuple*, de Horta, à Bruxelles, une date dans l'histoire de l'art.

Le mouvement créé en Belgique à la suite de ces tentatives s'étendit un moment à tout le domaine de l'art décoratif; des mobiliers, des étoffes, des bijoux furent conçus selon les formules nouvelles par Horta lui-même, par Van de Velde qui, installé plus tard comme professeur à Weimar, collabora largement au renouveau d'art décoratif en Allemagne, par Serrurier à Liége, par Ph. Wolfers à Bruxelles. Mais ni les milieux officiels, ni la grande majorité des milieux bourgeois ne furent conquis. La transformation du Palais royal de Bruxelles par Maquet, les constructions principales de l'Exposition de Bruxelles de 1910, par E. Acker, restèrent classiques, soutenues du reste par l'autorité et l'exemple de l'architecte français Charles Girault, auquel le roi Léopold II avait demandé les projets de son palais de Laeken, du Musée de Tervueren et de la gigantesque arcade du Cinquantenaire à Bruxelles. Des constructions plus sobres et plus rationnelles, tout en restant classiques d'esprit et de goût, comme celles de Paul Saintenoy à Bruxelles et à Mons (hôtel Losseau), comme l'hôtel Stockley à Bruxelles, dû à Ernest Acker, comme les œuvres exécutées peu de temps avant la guerre par Horta, dont l'évolution, très sensible dans l'hôtel de l'échevin Max Hallez, avenue Louise, s'achèvera dans le nouveau Palais des Expositions, édifié sur les pentes de la Montagne de la Cour, comme celles de Van de Voorde et de Van den Hende à Gand, comme mainte construction privée élevée en matériaux du pays, brique ou pierre bleue, avec un sens juste des habitudes locales et de la tradition sans pastiche, constituent aujourd'hui les éléments d'une architecture originale dont le caractère national se dégagera sans doute de plus en plus.

II. — SCULPTURE BELGE

Les classiques. — On sait combien toute la sculpture classique du début du XIXe siècle offre, en quelque sorte, un caractère international; les mêmes sujets, les mêmes formules s'imposent partout en Europe, avec l'esthétique romaine de Winckelmann. Rome attire et retient bon nombre de sculpteurs originaires des Pays-Bas. A Paris, où règne l'influence de Canova, d'autres viennent s'établir : Ruxthiel (1775-1837), originaire de la province de Liége, est de ceux-ci. Son groupe de *Zéphire et Psyché*, du Louvre, exécuté pour le château de Meudon (bronze moderne au parc de Tervueren), est d'une élégance toute canovienne; mais ses figures iconiques sont lourdes et sans vie. Jean Calloigne, de Bruges, séjourne aussi à Paris et à Rome; sa *Vénus*, commandée par le prince

d'Orange, et dont l'original a été détruit, est représentée à Lille par un plâtre qui n'est pas sans mérite. J. F. van Geel, de Malines (1756-1830), est un peu plus fidèle à la tradition nationale ; mais son fils Jean-Louis, l'auteur du modèle du *Lion de Waterloo*, ira se former à Paris dans l'atelier de Roland. Van der Ven, né à Bois-le-Duc, élève de Godecharle, Parmentier, qui travaille surtout à Gand et pour l'architecte Roelandt jusque vers 1850, suivent le même idéal de correction froide et de style compassé.

Le plus célèbre de tous, et le plus typique parmi ces sculpteurs belges de la première génération du siècle, est Mathieu Kessels. Il était, du reste, né à Maestricht en 1784, et, après avoir reçu à Paris l'enseignement de Girodet, il vécut à Rome dans l'entourage de Thorvaldsen. Il allait revenir s'installer en Belgique, lorsqu'il mourut prématurément en 1836. Le gouvernement belge acheta toutes les œuvres qui se trouvaient dans son atelier et qu'expose, ou garde en réserve, le Musée de Bruxelles. Une apothéose analogue à celle qui attendait Thorvaldsen dans sa patrie faillit s'organiser. Certains de ces morceaux sont d'une heureuse et savante composition, tel le monument funéraire de la comtesse de Celles, érigé en 1828, à Rome, en l'église Saint-Julien des Belges ; tel le motif de tombeau que nous reproduisons ci-dessus. Mais sa sculpture purement religieuse, représentée par deux bustes du *Christ* et de la *Vierge*, est d'une fadeur insupportable. Un *Discobole*, dont le marbre se trouve en Angleterre et un bronze à Bruxelles dans le jardin du Palais des Académies, nous montre ses tendances académiques essentielles à la Thorvaldsen, tandis que sa *Scène du Déluge*, qui semble se souvenir de celle de son maître Girodet, offre un soupçon d'outrance romantique.



Phot. du Musée.

Fig. 576. — Kessels : Figure funéraire. (Musée de Bruxelles.)

Le romantisme cependant, plus encore qu'en France, paraît long-

temps inconnu aux sculpteurs en Belgique. Après celle des ultra-classiques, toute une génération va continuer à pratiquer un art assez mièvre et mesquin d'inspiration comme d'exécution, qui n'a même pas le charme sensuel de celui de Pradier.

Le lion amoureux, de Guillaume Geefs (1805-1883), en est le type, avec *Amour et Malice*, de son frère Jean (1825-1860), *L'Age d'or*, de Jaquet (1822-1898), *L'Amour captif*, de Fraikin (1817-1893), *L'Innocence* ou *Le tambour crevé*, de Simonis (1810-1882), petits sujets de genre, amusettes bourgeoises, à l'esprit desquels correspond un modelé ratissé et des types conventionnels.



Phot. du Musée.

Fig. 577. — Fraikin : L'Amour captif. (Musée de Bruxelles.)

Presque tous ces sculpteurs, d'autre part, subissent cette crise abondante en figures iconiques, cette « statuomanie », qui sévissait en France également sous Louis-Philippe. Le *Godefroy de Bouillon* de Simonis, qui remplaça en 1843 la statue de Charles de Lorraine sur la place Royale de Bruxelles, l'*Egmont* et le *De Hornes* de Fraikin, tant de grands hommes déclamatoires, sans panache et sans fantaisie, exécutés entre 1830 et 1860, tant de bustes, rétrospectifs ou non, mornes et sans accent, nous feraient trouver du génie à David d'Angers.

Il faut mettre à part cependant l'œuvre de Guillaume Geefs. Celui-ci est un portraitiste solide et consciencieux. Son *Léopold Ier* est une bonne figure historique et réelle, et le buste de la reine *Louise-Marie*, une effigie élégante et fine. Quantité d'autres bustes de ministres, d'hommes politiques ou d'artistes (le sculpteur fut très répandu et prolifique) offrent des qualités analogues. En particulier, sa statue monumentale du *Général Belliard*, près du Parc de Bruxelles, est d'une plénitude aisée et d'une sorte de réalisme vigoureux qui rappellent les belles qualités de l'art flamand d'autrefois; enfin la statue funéraire du *Comte de Mérode*, à Sainte-Gudule, dont le modèle est au Musée de Bruxelles, dans un arrangement un peu plus compliqué, est aussi une œuvre pleine d'accent et digne de commémorer un des héros de la lutte pour l'indépendance nationale. Guillaume

Geefs est encore le principal auteur, avec Fraikin et son frère Joseph Geefs, de la décoration de la Colonne du Congrès, exécutée de 1849 à 1859. Simonis y sculpta aussi deux lions exceptionnellement vigoureux, auxquels l'exemple du *Lion de la Bastille*, de Barye, n'est peut-être pas tout à fait étranger.

Essais romantiques. — On pourrait noter une *Éloa sœur des anges*, de Guillaume Geefs, et un *Génie du Mal*, de Joseph Geefs, assez symptomatiques de la propagande des idées romantiques; mais l'accent n'y est pas, et la méthode classique s'impose encore aux sculpteurs belges même dans ces sujets neufs. A peine Ducaju, en 1845, dans sa *Mort de Babylone*, essaie-t-il d'animer et de dramatiser une académie, d'ailleurs épaisse et lourde.



Phot. du Musée.

Fig. 578. — Guillaume Geefs : La reine Louise-Marie. (Musée de Bruxelles.)

Vers cette époque toutefois, un jeune sculpteur, qui devait disparaître à peine âgé de vingt-cinq ans, P.-J. Bouré, élève de Geefs et de Simonis, après avoir donné, en 1844, un *Amour méditant* qui sent encore la technique et le goût de l'Empire et de la Restauration hérités de ses maîtres, devait montrer coup sur coup un *Prométhée enchaîné* (1845) et un *Sauvage surpris par un serpent* (1848), qui témoignent, en dehors d'une science anatomique précise, d'une volonté dramatique et d'une passion ardente. Presque en même temps, son *Enfant nu jouant aux billes* (1846) le montrait attentif à la réalité la plus simple, épris de vérité et de nature. Il y avait certainement dans ce jeune homme l'étoffe d'un grand sculpteur. Son frère, Antoine-Félix Bouré, qui passa, comme lui, par l'atelier de Simonis, mais, comme lui aussi, travailla beaucoup à Florence, est l'auteur d'une jolie statue d'*Enfant au lézard*, d'une inspiration assez fraîche et neuve (1875). Vers ce temps, également, un élève belge de Rude, Van Hove, dans une statue d'*Esclave après la bastonnade*, avait montré des dispositions quasi révolutionnaires, malheureusement peu suivies.

LE NÉO-ACADÉMISME. — C'était l'époque où les sculpteurs français commençaient à s'intéresser, dans un esprit de plus en plus réaliste, aux formes grêles et non académiques des adolescents, tels que Donatello les avait modelés. Rude ne leur en avait-il pas donné l'exemple dès 1831? Voici en Belgique, en 1859, un *Jeune Napolitain jouant à la rauglia*, de SOPERS, qui s'inspire certainement du *Petit pêcheur* de Rude; l'*Acquajuolo*, du Liégeois FASCIN, daté de Rome, 1865, est de la famille des jeunes gens que Carpeaux, plus tard Delaplanche, Falguière et Paul Dubois multiplieront, en insistant sur leur grâce nerveuse et leur finesse réaliste. Le joli *Daphnis* de CATTIER (1878) appartient encore à la même



Phot. Lévy fils et Cie.

FIG. 579. — P.-J. Bouré : Prométhée enchaîné.
(Musée de Bruxelles.)

série élégante, tandis que *Le satyre et le jeune faune* du Brugeois PICKERY (1862) offre déjà un caractère gras, puissant et ample, qui se développera dans la suite, surtout en Flandre.

La sculpture belge, dès lors, est émancipée; elle a rompu avec le dogme classique international : des maîtres originaux vont paraître, qui apporteront dans le concert de l'art européen une note originale et vraiment nationale. Le plus âgé et le plus personnel de ces maîtres qui illustrent le dernier tiers du XIXe siècle est certainement Constantin Meunier. Mais, bien que celui-ci ait commencé par étudier la sculpture avec Fraikin, il se bornera durant de longues années à une production picturale et ne réapparaîtra comme sculpteur qu'en 1885.

Durant ce temps, Paul DE VIGNE, né à Gand en 1843, VAN DER STAPPEN, né à Bruxelles la même année, DILLENS, né à Anvers en 1849, VINÇOTTE, né à Anvers en 1850, s'étaient fait connaître avec succès en



Phot. du Musée.
Fig. 580. — Fascin : Acquajuolo.
(Musée de Bruxelles.)

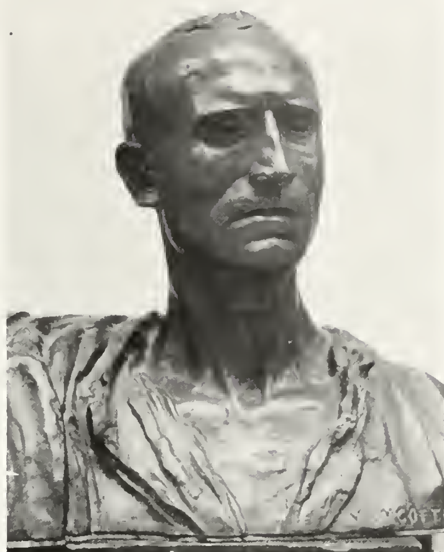
Belgique et en France. Ceux-ci représentent en quelque sorte la nouvelle école académique. Beaucoup plus libérés que leurs prédécesseurs, ils gardent cependant le contact avec l'Italie, où de Vigne et Dillens notamment font de longs séjours; des sujets de genre : *Domenico*, *Poverella*, chez de Vigne, *Béatrice*, *Psyché*, *L'Énigme*, chez Dillens, se sentent encore des conceptions d'autrefois. Mais des figures d'une conception heureuse et hardie, un peu tourmentée peut-être, d'une exécution plastique savante et sûre, comme *L'Immortalité* de de Vigne, réalisée en bronze pour le monument à de Winne, du Musée de Gand, et en marbre à Bruxelles, comme *L'homme à l'épée*, de Van der Stappen, du Musée de Bruxelles, comme le maigre et expressif *Giotto* de Vinçotte et son énergique *Catilina*, comme la *Figure tombale* si sensible et si touchante de Dillens, sont des créations personnelles d'une qualité toute nouvelle.

De nombreux bustes officiels ou intimes, où ces artistes ont rendu avec simplicité et pénétration les traits de leurs contemporains ou de leurs proches, soulignent aussi leur maîtrise originale et établissent leur renommée. De grands travaux monumentaux les occupent également : de Vigne



Phot. du Musée.
Fig. 581. — De Vigne : L'Immortalité.
(Musée de Bruxelles.)

et Van der Stappen eurent à modeler les groupes colossaux de *La Glorification* et de *L'Inspiration de l'Art*, pour la façade du Musée de Bruxelles construit par Balat; Vinçotte y ajouta le bas-relief de *La Musique*, Dillens composa le groupe de *La Justice* pour le Palais de Justice de Bruxelles. Ces compositions vigoureuses et expressives manquent en général un peu d'équilibre et s'échappent en mouvements désordonnés. L'esthétique française du Second Empire et du début de la République y est aggravée par un sentiment de vie active et débordante, que nous retrouverons, plus accentué encore, chez certains sculpteurs flamands modernes, et auquel Vinçotte, le plus classique, le plus sévère, pourtant, de tout le groupe, n'échappe pas lui-même, dans son monument récent aux *Pionniers du Congo*, ou dans son fronton du Palais royal.



Phot. du Musée.

Fig. 582. — Vinçotte : Catilina.
(Musée de Bruxelles.)

Dans maint et maint morceau enfin, le sens historique, le goût du pittoresque de reconstitution se développe ingénieusement; chez de Vigne, par exemple, dans son monument élevé à *Breydel et de Coninck* à Bruges, chez Dillens dans son *Van Orley*, ou ses statuettes des *Métiers* bruxellois, au square du Sablon, à Bruxelles.



Phot. du Musée.

Fig. 583. — Dillens : Figure tombale.
(Musée de Bruxelles.)

Le réalisme. — Parallèlement, d'autre part, sans même parler du sculpteur Harzé (1831-1892), de Liége, et de ses petites statuettes anecdotiques en terre cuite, comme l'époque romantique en avait vu se produire

quelques-unes en France, un art purement réaliste commençait à se développer en Belgique. La statue du *Travail*, de DE GROOT (1859-1922), qui décore le vestibule de la gare de Tournai et date de 1881, est une des plus caractéristiques de celles où la silhouette de l'ouvrier moderne apparaisse dans une figure monumentale. De Groot fut précédé ou suivi dans cette voie par des artistes comme CHARLIER, comme CATTIER et comme HÉRAIN, qui traduisirent aussi, un peu lourdement et avec un reste de grandiloquence académique, des types populaires en images colossales. Cattier, l'auteur du gracieux *Daphnis* que nous citions tout à l'heure, avait donné, dès 1872, un *Houilleur* et un *Puddleur* pour le monument Cockerill. Le Tournaisien Charlier montrait en 1880 une *Houilleuse* et en 1885 un *Vieux Pêcheur* pleins de vigueur et d'accent. Hérain est représenté au Musée de Bruxelles par une allégorie réaliste de *L'Agriculture*, qui n'est qu'une épaisse paysanne. Un animalier puissant et fécond paraît aussi, dès 1875, au moment où Barye s'éteignait en France : c'est le Liégeois Léon MIGNON (1847-1898). Son *Combat le taureaux*, de Bruxelles, comme ses reliefs de l'escalier du Musée Moderne, représentant les *Travaux d'Hercule*, ont une certaine tendance classique. Mais ses groupes monumentaux du pont d'Avroye à Liége, le *Dompteur de taureaux* et le *Laboureur*, sont d'une belle allure ample et puissante. Il se plaisait aussi, du reste, comme dans cette série de statuettes, aujourd'hui au Musée royal de l'armée, qui nous montrent tous les types de l'armée belge, à créer des figurines spirituelles et pittoresques qui rappellent celles de Frémiet.



Phot. du Musée de Bruxelles.

FIG. 584. — De Groot : Le Travail.

(Gare de Tournai.)

CONSTANTIN MEUNIER fut-il plus ou moins influencé ou guidé par ces exemples contemporains? Né en 1831, il avait plus de cinquante ans quand il se remit à la sculpture. Mais parmi ses scènes religieuses, ses tableaux de la vie des Trappistes, ses épisodes de la guerre des Paysans, puis les scènes espagnoles rapportées de son voyage de 1882-1883, la *Procession du Vendredi Saint* et la *Manufacture des tabacs de Séville*, apparaissent déjà quelques types d'ouvriers d'usine, quelques aspects du « pays



Phot. du Musée

CONSTANTIN MEUNIER. _ L'INDUSTRIE.

(Musée de Bruxelles.)

Librairie Armand Colin Paris

noir ». C'est à son retour d'Espagne qu'il s'essaie à modeler, dans une boule de cire empruntée à son ami le sculpteur Van der Stappen, sa tête de *Puddleur*, qu'il expose à Anvers en 1885. L'année suivante, il montrait à Gand et à Paris sa grande statue du *Marteleur*, qui fit aussitôt sensation et qui devait être suivie, sans être dépassée, par toute cette série de figures et de figurines graves, fortes, résumées, puissantes, où il traduisit avec un sentiment si personnel les types de la mine, de l'usine, des ports et des champs. Point de réalisme mesquin et anecdotique chez



Phot. du Musée.

FIG. 585. — Constantin Meunier : Le Grisou.
(Musée de Bruxelles.)

lui; il supprime le détail, le « particulier inexpressif », et cherche avant tout le caractère. « Il choisit, a dit très justement André Fontaine, ce que telle physionomie, telle attitude, tel geste enferment à la fois de vrai et d'expressif », et nous ajouterons d'humain : car cette observation aiguë, ce sens plastique merveilleux n'excluent pas chez lui le sentiment. C'est par là que son art est vraiment unique et dépasse les tentatives les plus habiles qui aient pu se produire en ce sens en Belgique et ailleurs. Millet seul, chez nous, atteint parfois, en peinture, à cette vérité simple alliée à cette puissance d'émotion.

Dès 1889, son groupe du *Grisou*, une femme retrouvant son fils parmi les morts, montre la hauteur à laquelle il est capable d'atteindre. L'année suivante, il donnait, dans son *Abreuvoir*, un motif décoratif,

repris plus tard dans un bronze grandiose qui a été placé admirablement au square Ambiorix à Bruxelles. Il sortit rarement des sujets qu'il avait faits siens : mineurs, puddleurs, faucheurs, haleurs, débardeurs, figures typiques du labeur industriel de nos âges du fer et du feu, qui incarnent en même temps, comme l'a écrit Camille Lemonnier, un grand « rêve de force et d'héroïsme » et au milieu desquelles sa *Hercheuse* met à peine une fois une note de féminité gracieuse. Il revient pourtant exceptionnellement aux sujets religieux qu'il avait jadis traités en peinture. Mais son *Christ*, son *Ecce Homo*, son groupe de *L'Enfant prodigue* s'apparentent, dans leurs énergiques simplifications, aux figures modernes parmi lesquelles il vivait.



Fig. 586. — Constantin Meunier : A l'Abreuvoir. (Square Ambiorix, à Bruxelles.)

Il rêvait de résumer en une grande composition monumentale, dédiée au travail humain, l'œuvre accomplie. Quatre grands bas-reliefs furent entrepris, consacrés à *L'Industrie*, à *La Moisson*, au *Port* et à *La Mine*; ils eussent été accompagnés d'une figure de *Maternité*. Leur exécution s'échelonna de 1895 à 1905. Mais la mort arrêta la réalisation définitive de l'œuvre, comme celle du *Monument à Emile Zola*, qui avait été demandé à Meunier en France, où son succès s'était affirmé d'exposition en exposition depuis plus de vingt ans. Réalisé tardivement avec le concours d'Alexandre Charpentier, mort lui aussi avant son érection, le monument Zola comporte, de Meunier, un forgeron qui symbolise le *Travail* et une *Fécondité* qui n'est autre que l'ample et forte *Maternité* conçue pour le Monument au Travail.

Le retentissement de l'œuvre de Meunier fut considérable. Des sculpteurs de sa génération, comme Van der Stappen lui-même, dans ses *Constructeurs de villes* du parc du Cinquantenaire, s'en inspirèrent.

La décoration du Jardin Botanique de Bruxelles, où Meunier et Van der Stappen s'employèrent, l'un avec son *Semeur*, l'autre avec sa figure de *Juin*, comporte quelques autres morceaux de valeur, qui dérivent du même esprit. Tels *Le Jour* et *La Nuit* du bon sculpteur montois Devillez; dans un monument consacré, à l'École des Mines de Mons, à la mémoire de deux ingénieurs, évoqués en deux effigies en action, sobres et sincères, celui-ci a donné aussi un excellent exemple de ce que le réalisme le plus strict peut avoir à la fois d'expressif et de monumental. Pierre Braecke, dans son *Pardon*, dans sa *Ramasseuse de bois mort*, dans son *Vieux pêcheur*, dans les robustes figures populaires de son *Monument Remy* à Louvain, se rangea aussi, pour un temps tout au moins, dans la suite de Meunier.



Phot du Musée de Bruxelles.
Fig. 587. — Jef Lambeaux : Fontaine du Brabo.
(Grande Place d'Anvers.)

Tendances diverses modernes. — Mais, pas plus en Belgique qu'en France, cette fin du xixe siècle ne pouvait se contenter d'une direction unique. Les talents individuels éclatèrent, les tempéraments ethniques, différents aussi, se manifestèrent naturellement dans une nation composite, malgré sa vigoureuse unité nationale, comme l'est la Belgique. La verve flamande abondante et le lyrisme débordant hérité de Jordaens et de Rubens ont trouvé leur expression dans l'art tumultueux d'un Jef Lambeaux (1852-1908) : son *Baiser*, sa *Folle chanson*, son *Faune mordu*, ses *Bacchanales* sont des prétextes à une débauche de formes plantureuses, agitées et redondantes. Sa meilleure production monumentale est sans doute cette *Fontaine du Brabo*, élevée sur la Grande Place d'Anvers, où le

jeune héros se découpe à la façon du *Mercure* de Jean de Bologne, en une silhouette plus hardie et plus mouvementée encore. Son bas-relief des *Passions humaines* est une œuvre considérable, mais d'une composition encombrée et sans signification profonde.

Flamand aussi, Van Biesbroek (1859-1919) s'est moins souvent consacré à exprimer la joie de vivre et, ses préoccupations sociales aidant, son art a quelque chose de plus grave et de plus profond. Toutefois l'effort outré de ses vigoureux *Planteurs d'étendard* du parc de la Citadelle de Gand et leur silhouette déchiquetée dénotent un sentiment esthétique très voisin de celui de Lambeaux, de même que ses *Monuments Laurent* ou *Volders*, avec leurs conceptions toutes picturales et leur abondance mouvementée.



Phot du Musée.
Fig. 588. — Victor Rousseau : Vers la Vie.
(Musée de Bruxelles.)

Le génie délicat et sentimental du Wallon Victor Rousseau (né en 1865) s'est développé, par contre, avec un charme de sensibilité et d'intelligence, une grâce idyllique délicieuse. Il se laisse entraîner parfois vers une idéologie un peu compliquée et vers des allégories subtiles, dans ses *Sœurs de l'Illusion*, par exemple, au Musée de Bruxelles, ou sa *Maturité*, au nouveau square de la Montagne-de-la-Cour. Mais parfois aussi il s'exprime avec des trouvailles très simples de gestes et d'attitudes, comme dans le groupe *Vers la vie*, exécuté pour le parc de M. Warocqué à Mariemont; ses statuettes, d'une grâce souple et tendre, ses bustes, ceux surtout qui représentent des jeunes femmes et des jeunes filles, d'un modelé enveloppé et subtil, complètent cette œuvre exquise qui séduit dès le premier abord.

A égale distance des uns et des autres, tenant le juste milieu, pour ainsi dire, fidèle aux traditions de l'école, en même temps que sensible au mouvement des idées et du goût modernes, un sculpteur bruxellois comme Charles Samuel (né en 1862) a donné des exemples de réalisme

historique sérieux et solide dans sa statue de *Frère Orban*, de Bruxelles, de sentiment délicat et de mouvement plein d'une grâce enveloppante dans son *Monument du Navire-École* du boulevard de Waterloo, de pittoresque à la flamande dans le monument d'Ixelles, consacré à la mémoire du littérateur de Coster et de son roman *Til Uylenspiegel*, où la gracieuse figure de Nèle, le cœur et l'esprit de la mère Flandre, est devenue vite populaire. Ses statuettes en bronze ou en ivoire témoignent d'un goût précieux, et ses bustes, celui de la reine *Élisabeth* en particulier, sont parmi les effigies les plus dignes d'être mises à côté des chefs-d'œuvre classiques de l'art flamand ou français d'autrefois.



Phot du Musée

FIG. 589. — Victor Rousseau : Le Secret. (Musée de Bruxelles.)

Bien d'autres noms seraient à citer parmi ces sculpteurs arrivés à la maturité aujourd'hui : PAUL DUBOIS et sa *Femme assise*, en costume moderne; LAGAE, avec ses bustes si larges et si puissants, au modelé simplifié et vigoureux, celui en particulier du critique *Lequime*; ROMBAUX, avec ses *Filles de Satan* et ses bustes charmants de jeunes filles; HIPPOLYTE LEROY, de Gand, et son *Monument Kerckhove* paré d'un groupe gracieux et souple; le médailleur Godefroy DEVREESE, qui est aussi un statuaire de mérite; DE LALAING, sculpteur fougueux et mouvementé de la *Lutte équestre* de l'avenue Louise et des *Tigres* du Musée de Gand, etc.

Mais nous voudrions aussi faire place à quelques artistes, un peu plus jeunes et avec qui se manifeste l'essor d'idées plus modernes. GEORGES MINNE, né à Gand en 1866, est par l'âge assez proche des précédents. Mais, presque indépendant, semble-t-il, de toute formation scolaire, vivant à l'écart à Gand ou à Laethem dans un milieu familial et dans une sorte de recueillement mystique, se consacrant presque exclusivement depuis quelque temps à des dessins sur des thèmes religieux d'un sentiment intense et passionné, il paraît comme un phénomène isolé et bien spécial. Il avait de bonne heure adopté, malgré ses études d'après nature poussées avec une conscience extrême, une espèce de stylisation géométrique et de déformation volontaire des proportions, qui dérouta tout en séduisant. Son *Monument Rodenbach*, du Grand Béguinage de Gand,

offre une figure étrange et colossale, surgissant à mi-corps comme d'une sorte de tombe, dépourvue de tout pittoresque réaliste, simple, grande et expressive néanmoins. De curieuses études de jeunes gens élancés et fluets jusqu'à l'extravagance, utilisés notamment pour la décoration d'une fontaine, furent traitées dans la même manière. A côté, des morceaux de nature comme sa tête de paysan flamand, comme son torse du Musée de Bruxelles, comme un certain haleur plusieurs fois repris, robustes comme des morceaux de Meunier, laissent paraître une minutie analytique au sein de laquelle subsiste cependant la force synthétique de l'ensemble.



Fig. 590. — Charles Samuel : Monument Ch. de Coster, à Ixelles.

Un jeune artiste gantois, Geo Verbanck, né en 1881, dont la carrière se développe très brillante dans sa patrie même, a certainement subi l'influence de Minne dans quelques statuettes d'une maigreur élégante, comme son *Orphée* du Musée de Gand, comme les morceaux de ce *Cycle de la vie* auquel il se consacre depuis peu. Mais il a su également montrer, dans de nombreux portraits, un sens de l'observation résumée et sûre, comme aussi se prêter à l'occasion à toute une évocation historique et allégorique compliquée et un peu théâtrale, dans son *Monument aux frères Van Eyck*, édifié en 1910 et où quelque chose paraît aussi de l'influence de Van Biesbroek et peut-être de Victor Rousseau.



Phot. du Musée.

Fig. 591. — Lagae : Buste de Dillens.
(Musée de Bruxelles.)

Flamand encore, le jeune Rik WOUTERS, né en 1882, qui donnait les plus belles espérances, en peinture comme en sculpture, lorsqu'il mourut, victime de la guerre, en 1916. Sa *Vierge folle*, ses *Rieuses*, son buste de femme intitulé *Au Soleil*, une grande statue de femme drapée expriment un sens profond de la vie, à l'aide d'une technique large et résumée d'une puissance singulière.

Marcel WOLFERS, dans des groupes mouvementés et hardis, Ernest WYNANTS, dans des morceaux plus stylisés, Gustave JACOBS, dans des masques expressifs d'une recherche plus concentrée, dans son *Monument aux civils fusillés* de Jemmapes, qui se souvient de Constantin Meunier,



FIG. 592. — Geo Verbanck : Monument aux frères Van Eyck, à Gand.

INGHELS, dans des figures d'animaux massives ou simplifiées comme son *Cheval brabançon* et son *Lévrier* du Musée de Gand, SINIA, dans ses sculptures religieuses d'un sentiment très intense, témoignent à des degrés divers de tendances intéressantes, qui seraient à rapprocher de celles de la jeune école française et montreraient peut-être, à côté d'un reflet plus ou moins direct de l'art de Bourdelle et de Maillol, l'effort vers une plastique moins pittoresque et plus simple que ne fut dans son ensemble celle de la génération précédente ; toute cette génération se tourne vers la recherche du style, comme celle qui fleurit en France en même temps.

Il faudrait enfin faire une place de choix, parmi cette jeune génération qui continue à s'orienter vers la France, à l'œuvre d'une femme, belge de naissance, YVONNE SERRUYS, française par son mariage avec l'écrivain

Pierre Mille et par son séjour à Paris, mais qui, restée en contact avec son pays d'origine, y a exécuté des œuvres importantes telles que le *Monument aux Morts* de Menin et le *Monument Claus* à Gand, où le sens de la forme simple et puissante, allié à la recherche de l'effet monumental, à une technique très souple et très raffinée dans la taille de la pierre notamment, affirme une des « manières » les plus originales de ce temps.

III. — ARCHITECTURE HOLLANDAISE

Classiques et stylistes. — Le xix[e] siècle s'ouvre en Hollande par des constructions aussi classiques que celles que l'on peut rencontrer en France ou en Belgique : tels les palais élevés pour loger la monarchie napoléonienne, ou, après 1815, les princes de la maison d'Orange; à Utrecht, par exemple, le palais de Louis Bonaparte (1807), affecté plus tard à une bibliothèque, à La Haye, le Palais Royal. Des églises, des hôtels de ville, des marchés s'élèvent dans le même goût : colonnes colossales d'ordre dorique, corniches saillantes, frontons rigides et nus. Les maisons privées dissimulent sous des revêtements de plâtre et des placages, plus ou moins discrets, d'ornements classiques leurs briques qui semblent avoir honte de s'accuser au grand jour, comme dans l'architecture pittoresque et colorée d'autrefois.

Ce style classique, indigent et médiocre, se prolongera très avant dans le siècle. Le goût reparaît néanmoins çà et là, dès après 1850, pour une architecture plus conforme à la tradition locale; mais on se borne d'abord, en général, à la copie plus ou moins exacte des styles du passé, celui de la Renaissance d'abord, qui satisfait davantage les imaginations nivelées par le classicisme ; c'est le cas, par exemple, au Musée Boymans et à l'ancienne Poste de Rotterdam. Le goût du moyen âge viendra ensuite, moins accusé, toutefois, qu'en Belgique et moins orienté dans le sens du pastiche. L'architecte Cuypers, qui en fut un des protagonistes, restaura un certain nombre d'édifices anciens et en éleva d'autres, en s'inspirant des principes qui, en France, avaient guidé Viollet-le-Duc, mais en affirmant davantage peut-être dans son œuvre le principe de rationalisme qui était au fond de la doctrine de celui-ci. Ses grandes constructions du Rijksmuseum, élevé de 1877 à 1885, et de la Gare centrale d'Amsterdam, inaugurée en 1889, sont des œuvres personnelles importantes, bien équilibrées et d'où devait sortir toute une lignée d'édifices privés ou publics, utilisant franchement la brique et la pierre, sans ornements superflus, logiquement distribués et non sans pittoresque ; tel le Musée municipal d'Amsterdam, élevé de 1892 à 1895 sur les plans d'A. W. Weismann, ou les bâtiments de l'Université d'Utrecht, construits

en 1894 par Gugel et Nieuwenhuis. Il est à remarquer, du reste, qu'Amsterdam possédait déjà dans son Palais de l'Industrie, élevé de 1855 à 1864 par Corn. Outshoorn, un édifice dont l'ossature de fer apparente avait affirmé de bonne heure l'emploi logique des matériaux industriels modernes.

Rationalistes et modernistes. — Le rationalisme hollandais allait, après Cuypers, trouver un défenseur ardent en la personne de l'architecte H. P. Berlage, né en 1856, dont l'activité féconde et l'enseigne-



Phot. Champagne.

Fig. 595. — Cuypers : Le Rijksmuseum, à Amsterdam.

ment actif se sont prolongés jusqu'à nos jours et sont loin d'être arrêtés encore. Il travaillait à Amsterdam dès 1885 ; une des premières œuvres où s'affirment sa personnalité et sa volonté un peu sévère est un comptoir élevé sur le Damrak en 1895; ce sont ensuite des bureaux Sophiaplein, d'autres à La Haye, une ferme modèle *De Schipborg* à Anlo, etc. Mais son œuvre essentielle est la Bourse d'Amsterdam, pour laquelle un premier concours eut lieu en 1885 et dont les travaux ne commencèrent qu'en 1898, pour s'achever en 1903 : formes logiques, matériaux apparents, silhouettes un peu rudes, heureuse disposition des masses, avec un léger parfum archéologique persistant, malgré l'absence de tout pastiche, tels sont les caractères de cette architecture robuste et saine qui ne s'interdit pas toutefois les grands projets, si elle ne peut toujours les

réaliser. Un Palais de la Paix, une Maison Beethoven, un Théâtre Wagner, un Panthéon de l'Humanité, enfin un projet qui, celui-là, espérons-le, verra le jour à un moment donné, pour un grand Musée moderne à La Haye, tels sont les rêves d'une intelligence ouverte et active qui sait au besoin s'appliquer à l'ordonnance architecturale de grands ensembles, — comme celui, dont la direction lui fut confiée récemment, de l'extension d'Amsterdam sur le front Sud, — d'un esprit logique et minutieux qui sait s'intéresser aussi à la composition de décors mobiliers.



Fig. 594. — H. P. Berlage : La Bourse, à Amsterdam.

Une pléiade d'élèves allait s'attacher aux mêmes principes et aux mêmes programmes, et la Hollande a vu, grâce à eux, se renouveler plus largement qu'aucun autre pays peut-être, dans les dernières années, son décor monumental et son décor domestique. Certes, le style « vieux hollandais » dans le décor des intérieurs, le style classique scolaire dans l'architecture publique et privée ont encore leurs partisans. Mais nulle part peut-être l'idée moderne n'a trouvé aussi fréquemment l'occasion de se réaliser pratiquement et dans de vastes entreprises d'ensemble, cités-jardins, maisons ouvrières, quartiers entiers, bâtiments d'administrations, de banques ou d'universités, sans compter les demeures privées de campagne, qui, en Hollande même ou aux Indes néerlandaises, ont très généralement adopté les formes nouvelles.

Deux architectes, morts l'un et l'autre assez jeunes, en 1923, DE BAZEL et DE KLERK, avaient particulièrement marqué dans cette recherche, l'un avec un grand bâtiment de banque en plein centre d'Amsterdam, édifice colossal, mais bien composé et sans les bizarreries hétéroclites des *skyscrapers* américains, l'autre avec des groupes de maisons ouvrières du *Spaarndammerplein*, aux façades de briques roses nues, animées çà et là de légers mouvements pour en rompre la monotonie et percées de



Phot. du Rijksmuseum.

FIG. 595. — De Klerk : Maisons du front Sud, à Amsterdam.

baies logiquement disposées pour la santé et la joie des habitants et non pour la symétrie de la façade.

Quelques grands ensembles, légèrement antérieurs, portent déjà leur date, comme les édifices destinés à des Sociétés de navigation, par KROMHOUT et VAN DER MEY : leur recherche un peu agressive de lourdeur et de formes géométriques, leur abondance d'ornements stylisés et de céramiques aux tons violents appelaient par réaction la simplicité austère et élégante des nouveaux venus.

A côté de de Bazel et de de Klerk, citons encore DUDOK, avec son école de Hilversum et ses maisons de campagne de La Haye, VAN HEUKELOM, avec son bâtiment d'allure cyclopéenne des chemins de fer

d'Utrecht, si expressif d'une grande ruche administrative et si bien ordonné, Piet Kramer, avec ses magasins de nouveautés du *Bijenkorf* à La Haye, Luthmann, avec sa station radiotélégraphique de Kootwijk; rappelons aussi les délicieuses petites maisons, d'allure plus traditionnelle celles-là, et moins étrange, de Gratama, de Blaauw ou de Hanrath, avec leurs grands toits à pignon ou à longues pentes inclinées, que les autres négligent volontiers pour la terrasse, obligatoire conséquence de la construction en ciment.

Presque tous ces jeunes architectes se sont ingéniés aussi à composer des meubles dans le même goût puissant et sobre que leurs architectures : de Bazel avait même donné les modèles de charmantes verreries. Reconnaissons que, avec toutes leurs qualités de logique et de force, ces meubles nous paraissent souvent bien massifs et de formes incertaines. Ils ont un aspect théorique, pour ainsi dire, et gagneront à s'accommoder avec le temps à l'usage et à la pratique. Les décorateurs hollandais s'en chargeront peu à peu, nous n'en doutons pas, tant les différentes branches des arts appliqués, céramique, tissus, papiers, bijoux, etc., paraissent en ce pays en activité de renouvellement, à la suite ou à côté des créations essentielles que nous avons indiquées.

IV. — SCULPTURE HOLLANDAISE

La sculpture classique d'importation. — L'art plastique n'a jamais été très en faveur en Hollande; c'est par exception, aussi bien au moyen âge qu'aux temps classiques, que des artistes ou parfois des ateliers se révèlent dans ce pays; encore y a-t-il souvent à l'origine quelque implantation étrangère.

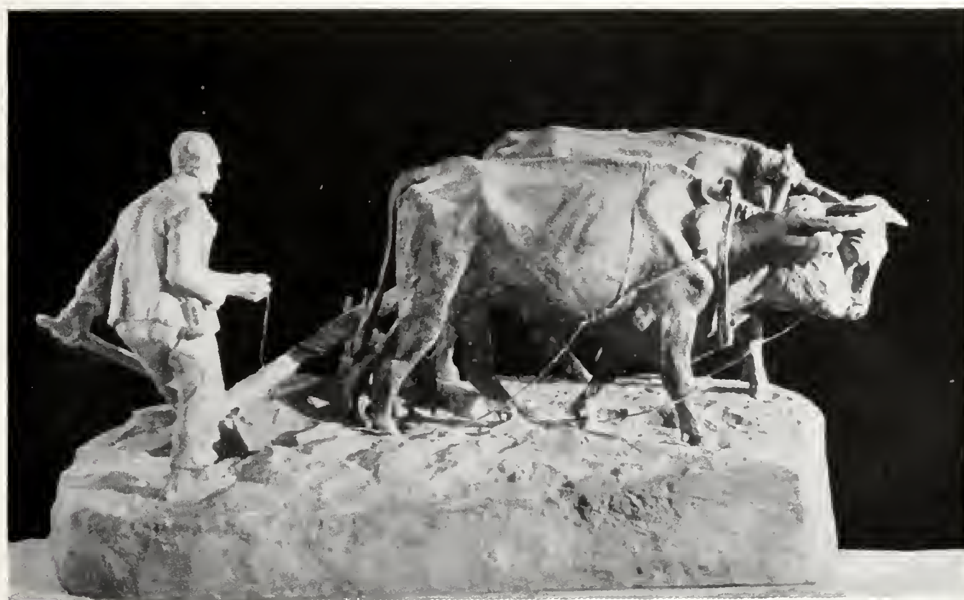
Ainsi est-on assez embarrassé pour citer même un nom de sculpteur hollandais au début du XIXe siècle. Voici pourtant un buste de *Louis Bonaparte*, signé d'un certain Hagbolt, de Haarlem (1775-1849), qui est un portrait sincère et sérieux, sans être génial.

Au milieu du siècle travaillaient en Hollande trois sculpteurs, dont l'un, Royer (1795-1868), est un Flamand; les deux autres, les frères Stracké (1817-1891), sont westphaliens d'origine. Bustes et statues de grands hommes se fabriquent dans leurs ateliers, avec une honnête régularité. Royer est de plus l'auteur d'un *Christ au roseau*, du style classique le plus fade; mais son effigie du poète *Bilderdyk* est curieuse par un certain sentiment XVIIIe siècle continué, et son *Rembrandt* de 1847 est une statue rétrospective expressive et vigoureuse. Son *Guillaume Ier*, sur le Plein de La Haye, est banal au contraire et d'une officialité assez terne. Frans Stracké est l'auteur du *Jean de Nassau* de la place du Dôme

à Utrecht, qui est une bonne statue historique à la David d'Angers; son frère, Jean Théodore, celui du monument de *Tollens* à Rotterdam, et le fils de ce dernier, Léo Paulus, né à Rotterdam, y donne encore en 1884, pour la façade d'un gymnase, une statue d'*Érasme*, qui n'est pas sans finesse et sans originalité.

Lacomblé, de Bruxelles, et Simons, élèves de Royer, établis à La Haye et à Amsterdam, continuèrent à pratiquer un art ultra-classique jusqu'en 1903 et 1909, dans divers monuments publics, divers groupes ou figures de salons et de musées.

Voici encore, avec Ferdinand Leenhoff (1841-1914), un classique



Phot. du Musée.

Fig. 596. — Ch. van Wijk : Bœufs au labour.
(Musée Boymans, Rotterdam.)

hollandais, dont le *Persée* et la *Nymphe Écho* ne nous apprennent rien de nouveau. Sa double statue des *Frères de Witte* (1888) est une honorable restitution, mais sa statue de *Thorbecke* (1889), avec sa redingote et sa tête osseuse, a un accent naturaliste très prenant, de même qu'une statuette du peintre *Israëls*, datée de 1892, simple, véridique et intime effigie pleine de la bonhomie réaliste des productions les plus authentiques de l'esprit hollandais : voici enfin des œuvres dans lesquelles le caractère national se révèle tel que nous le retrouverons de plus en plus tout à l'heure !

Les Belges Guillaume Geefs, Jaquet, Vermeylen, sans s'être établis en Hollande, y avaient envoyé des travaux importants. A côté d'eux, Barthélemy van Hove, de La Haye, se mit à l'école de Joseph Geefs et du Français Cavelier. Il fut le collaborateur attitré de Cuypers pour la décoration du Rijksmuseum, où il exécuta quelques reliefs d'allure

historique d'un pittoresque expressif et véridique, et où l'on voit aussi quelques bons bustes de lui.

Réalistes et modernistes. — Mais l'un des premiers sculpteurs réellement originaux de la Hollande est Christophe van Wijk (1875-1917), un réaliste pur celui-là, dont le Musée de Rotterdam possède cet *Attelage de bœufs au labour*, et le Musée Communal de La Haye, deux *Pêcheurs à cheval*, qui font penser à l'art de Constantin Meunier. Il avait commencé aussi une énergique statue d'*Olden Barneveldt*, destinée à être élevée contre l'hôtel de ville de Rotterdam. Elle fut terminée après sa mort par A. W. M. Odé, sculpteur animalier également, et directeur des travaux de la manufacture de Delft.



Fig. 597.
Mendès da Costa :
Figure décorative
d'un immeuble commercial,
à Amsterdam.

Les importations flamandes se continuent à la fin du xixe et au xxe siècle avec Toon Dupuis, dont les bustes officiels et les statues, de caractère moyen, peuplent les musées et les places publiques. Mais voici que, à côté des architectes hollandais originaux dont nous avons parlé, se lèvent des sculpteurs qui vont s'attacher à leur fortune. Berlage eut fréquemment comme collaborateur Mendès da Costa (né en 1865) et Zijl (né en 1866), qui participèrent l'un et l'autre au décor de la Bourse par de grandes figures stylisées, d'une allure un peu retenue, compassée et sans ampleur, mais qui, l'un et l'autre, répandirent une verve fantaisiste et populaire très singulière dans des séries de statuettes en terre cuite, en bronze, en céramique; le premier surtout, d'inspiration complexe et multiforme, passe volontiers du prophète David à Van Gogh et de saint François à Spinoza; le second, plus simplement observateur, nous montre des paysans et des animaux d'une note brutale et juste. J. C. Altorf et Tjipke Visser sont aussi des animaliers ingénieux et spirituels, résumant leurs observations en des silhouettes simples et franches.

Les derniers venus enfin pousseront jusqu'à l'extrême, jusqu'à la caricature, que Mendès da Costa ne craignait guère, du reste, non plus, cette recherche de l'expression et de la simplification. Raedeker et Hildokrop sont les représentants par excellence des tendances, un peu déconcertantes pour notre goût, de la sculpture hollandaise la plus

moderne : ils taillent à même le bloc de pierre des têtes énormes et frustes, esquissent à peine par de grands plans simples leurs corps engagés dans la matière, recherchent l'effet architectural, négligeant peut-être avec excès les qualités plastiques proprement dites, vers lesquelles leur tempérament natif sans doute ne les porte pas et que l'école classique d'importation étrangère, dont ils se sont dégagés récemment et brutalement, avait exagérées jusqu'à la mollesse extrême.

BIBLIOGRAPHIE

Belgique. — *Biographie nationale belge*, Bruxelles. — SCHAYES. *Histoire de l'architecture en Belgique*, Jamar, Bruxelles, s. d. — CAMILLE LEMONNIER. *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*. — G. DES MAREZ. *Les monuments civils et religieux de Bruxelles*, Bruxelles, 1918. — *L'art et la vie en Belgique, 1830-1905*, Paris-Bruxelles, Van Oest. — *Notre pays. La race et le milieu belges, les arts, les lettres et la vie belges*, Paris-Bruxelles, Van Oest. — GUSTAVE VANZYPE. *L'art belge du XXe siècle à l'Exposition jubilaire de 1922*, Paris-Bruxelles, Van Oest. — ANDRÉ FONTAINE. *L'art belge*, Paris, Alcan, 1925. — MARGUERITE DEVIGNE. *Catalogue de la sculpture au Musée royal des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1922.

Monographies. — CAMILLE LEMONNIER. *Constantin Meunier*, Paris, Floury, 1904. — ANDRÉ FONTAINE. *Constantin Meunier*, Paris, Alcan, 1925. — MARGUERITE DEVIGNE. *Les grands Belges. Constantin Meunier*, 1919; *Thomas Vinçotte*, 1919, Turnhout, Brepols S. A. — ARNOLD GOFFIN. *Julien Dillens, Ibid.* — ID. *Van der Stappen*, Extrait de la *Revue de l'art flamand et hollandais*. — MAURICE DES OMBIAUX. *Victor Rousseau*. — SANDER PIERRON. *Guillaume Charlier* (Collection des *Artistes belges contemporains*), Paris-Bruxelles, Van Oest. — ID. *Portraits d'artistes.*

Hollande. — A. W. WEISSMANN. *Geschiedenis der Niederlandsch Bouwkunst*, Amsterdam, 1912. — J. H. W. LEHMAN et SLUYTERMAN. *Het moderne Landhuis in Nederland*, La Haye, 1916. — J. G. WATTJES. *Nieuw Nederlandsche Bouwkunst*, Amsterdam (1924). — *L'art hollandais à l'Exposition de 1925*, s. l. n. d.

Dr H. P. Berlage en zijn Werk, Rotterdam, 1916. — *Mendès da Costa*, Extrait de la revue *Wendingen*, 1923.



FIG. 598. — Zijl : Biche.

CHAPITRE XXIII

LA PEINTURE BELGE ET HOLLANDAISE AU XIXE SIÈCLE[1]

L'histoire des anciens Pays-Bas au début du siècle dernier n'est qu'un chapitre de l'histoire de la Révolution et de l'Empire. Jusqu'en 1815, Bruxelles et Anvers furent des préfectures françaises, tandis qu'un frère de Napoléon occupait le trône de Hollande. Après Waterloo, le prince d'Orange, qui commandait un corps de l'armée de Blücher et fut même blessé légèrement dans l'action, reçut en partage les deux pays, unis sous le même régime pour la première fois depuis Charles Quint. Mariage forcé, qui dura peu : la révolution de 1830 consomma le divorce ; la prise d'Anvers, l'année suivante, consacrait enfin l'indépendance nationale de la Belgique.

I. — LA PEINTURE BELGE

David et l'école belge. — Au milieu de ce drame immense qui ramenait Louis XVIII de Gand aux Tuileries, le peintre Louis David, refusant l'amnistie des Bourbons et déclinant les offres de pension du roi de Prusse, n'emportant avec lui que son *Marat assassiné*, venait dans un exil honorable demander refuge à Bruxelles.

Il la trouvait pleine de ses élèves. Depuis le triomphe des *Horaces* il était le premier peintre d'Europe. Mais c'est des Pays-Bas autrichiens qu'étaient accourus vers lui le plus d'admirateurs. Le premier, l'aimable Suvée, fit partie de l'Académie et alla mourir à Rome (1807), directeur

1. Par M. Louis Gillet.

de la villa Médicis. Mathieu van Brée (1775-1839), élève de Vincent, professa trente ans dans Anvers les principes de David. Le Brugeois Odevaere (1778-1830), le Gantois Van Hanselaere (1786-1862), une foule d'autres s'étaient formés dans l'atelier des *Sabines*. L'illustre exilé se retrouvait à Bruxelles au milieu de ses enfants.

Son vieux cœur en fut réchauffé. Il se prit à admirer Rubens et se repentit d'avoir « négligé la couleur ». A la vérité, les dernières œuvres du peintre septuagénaire, comme le *Mars et Vénus* du Musée de Bruxelles, sont peu dignes de son génie. Dans ces pages d'une galanterie glacée, il ne reste rien du grand David. Quand il mourut, le 28 décembre 1825, les artistes de Bruxelles lui firent de solennelles funérailles, mais il y avait longtemps qu'il n'était plus : il cessait seulement de se survivre.



Phot. Bulloz.

Fig. 599. — Navez : La Famille Hemptine.

(Musée de Bruxelles.)

L'influence de ces dix dernières années est donc nulle. Le séjour du vieux maître ne servit qu'à rallier les siens autour de lui. Il ne fit que donner un centre à l'école qui s'était formée chez lui, vingt ans plus tôt, et resserrer les liens de famille. Aujourd'hui, dans les nouvelles salles du Musée moderne de Bruxelles, on n'est pas peu touché de rencontrer le portrait du vieillard, un peu hagard, vieux Lear noble et défiguré, et cette signature : *Navez discipulus faciebat.*

Ce François Navez, de Charleroi (1787-1869), est de beaucoup le plus artiste de la bande. Il avait plus de goût que d'imagination. Ses compositions si sages, comme le *Songe d'Athalie*, du Musée de Bruxelles (1830), sont de bons devoirs appliqués, qui rappellent, avec du retard, les sujets analogues de Girodet et de Guérin. Le portraitiste est supérieur. La demi-douzaine de bustes du Musée de Bruxelles n'ont pas leurs

pareils dans l'école depuis Corneille de Vos. C'était, comme celui-ci, un admirable talent bourgeois, mais capable de combinaisons raffinées de lignes et de couleurs, qui font par exemple de son portrait de *La Famille Hemptine* une chose presque unique au XIXe siècle, un portrait comme Ingres seul en a donné le modèle, en petit, dans ses crayons de *La Famille Forestier* ou de *La Famille Stamaty*. Et dans l'extraordinaire portrait du Louvre, qui passe pour un des chefs-d'œuvre de David, ce saisissant portrait des *Trois Dames de Gand*, qui ne le cède à aucun Goya, on a plus d'une raison de reconnaître la façon de François Navez.

D'autres œuvres, longtemps conservées dans les familles, commencent à sortir de l'ombre. Henri van der Haert (1790-1846) a au Musée de Bruxelles un édifiant portrait de jeune ménage, affectueux et digne, au milieu d'un paysage. François Simoneau (1783-1859) a travaillé surtout pour l'Angleterre : son *Joueur d'orgue* est un gueux pittoresque, frère des mendiants de Murillo, et presque aussi bien peint. Une admirable *Tête d'homme*, d'un caractère rembranesque, a révélé naguère Philippe Hennequin (1763-1833.) Tout ce cercle encore mal connu, tombé dans le dédain par l'avènement du romantisme, est au fond beaucoup plus varié et plus original que ce qui l'a suivi. Ce qu'il y a de meilleur, parmi les portraitistes de la génération suivante, comme le beau portrait de *Léopold Ier* par Liévin de Winne (1821-1880), relève encore, à peu de chose près, de cette robuste tradition.

L'ÉCOLE ROMANTIQUE : WAPPERS, DE CAISNE, etc. — Mais déjà la jeunesse supportait mal le maître étranger, reste du joug impérial. Le retour des trophées repris par les Alliés provoquait des transports de joie. En 1827, le vieil Herreyns faisait ériger sur la place Verte à Anvers la statue de Rubens, le Génie de la patrie. L'explosion de 1830 fit éclater ces sentiments. Vingt peintres, nés avec le siècle, se lèvent comme un seul homme pour doter la Belgique d'un art national.

Cette génération des Henri de Caisne (1799-1852), des Gustave Wappers (1803-1884), des Édouard de Biefve (1808-1882), des Louis Gallait (1810-1887) et des Nicaise de Keyser (1813-1887), multiplia les grandes « machines » et passa en revue, avec plus de zèle que de bonheur, tous les sujets de la chronique et de l'histoire du pays. Gustave Wappers ouvre la marche avec son tableau de *1830*, immense toile populaire, fouillis d'épisodes patriotiques, qui est l'apothéose de la révolution et qui fut le manifeste de la nouvelle école (Musée de Bruxelles, 1835). Encore cette vaste image, d'une composition théâtrale, ce mélo à cent personnages, qu'il faut se garder de comparer à *La barricade* de Delacroix, doit-il à l'émotion des faits, à la vérité des costumes une chaleur communicative, une sorte de pathétique qui

intéressent le spectateur. L'énorme tableau de Henri de Caisne, sur *Les Belges illustres*, est une composition solennelle, une collection de figures historiques, un palmarès officiel qui laisse regretter les anciens *Parnasses* et même l'*Apothéose d'Homère*.

Dès lors, les artistes à l'envi se mirent à fouiller les archives, à remuer les bibliothèques, en quête de sujets intéressants pour le patriotisme. C'était une religion. Mais la religion nationale était loin de valoir, en ressources réelles, les vieux sujets chrétiens ou même ceux de l'humanisme et de la mythologie. On ne peut parcourir ces kilomètres de peinture, ces *Abdication de Charles Quint*, ces *Peste de Tournai*, ces *Compromis des Nobles*, ces *Excommunication de Bouchard d'Avesnes*, tous ces tableaux qui exigent un livret pour être compris, sans un sentiment de pitié pour tant de conscience et tant d'efforts perdus. En fait, on déplore là une erreur et un malentendu. Quoi de plus national que Rubens, et de moins national que le *Combat des Amazones* ou la *Bataille d'Ivry*? L'erreur n'est d'ailleurs pas particulière à la Belgique : c'est celle de la galerie des Batailles. On n'a fait que changer de maître; on quitte David pour Delaroche. Tous ces peintres nationaux louchent à qui mieux mieux vers Paris. Les meilleurs, comme Louis Gallait, sont de bons arrangeurs de vignettes historiques : et le tableau des *Têtes coupées* (Anvers) est ce qu'on peut mettre de mieux à côté de l'*Assassinat du duc de Guise*, comme l'immense peinture de l'escalier du même musée, par Nicaise de Keyser, est une réplique honorable de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris.



Phot. du Musée.

Fig. 600. — Gallait : Portrait de Fétis.
(Musée de Bruxelles.)

Ces mêmes peintres sont à l'occasion capables d'un bon portrait : on en a de Louis Gallait (tel l'excellent *Fétis* du Musée de Bruxelles); au même musée, une étude d'Ernest Slingeneyer (1820-1894), — l'auteur de la *Bataille de Lépante*, — un dos de femme, est une chose charmante. Ces Flamands ne peuvent s'empêcher de se retrouver eux-mêmes en

présence du modèle. Portaels (1818-1895) est peut-être le plus « peintre » d'entre eux; sa *Loge au théâtre de Buda-Pesth* a des qualités de couleur généreuse, qui ne sont pas sans parenté avec celles d'un Thomas Couture.

Inutile de parler longuement du trop fameux Antoine Wiertz (1806-1865). Ce provincial assez bien doué était né avec une passion de la gloire, qu'il distinguait mal du charlatanisme et de la mégalomanie. Il avait débuté par une œuvre homérique, un *Patrocle*, machine gigantesque avec laquelle il se flattait d'écraser les auteurs à la mode et de conquérir Paris. Bientôt la tête lui tourna. Il se mit à rêver d'un poème humanitaire, d'une espèce de *Divine Comédie* en peinture, où des apocalypses confuses sur l'Or, la Misère, l'Enfer social, la Peine de Mort, voisinent avec des scènes d'un réalisme sordide, poursuivi jusqu'au trompe-l'œil. Il avait obtenu de la ville de Bruxelles un local, qui existe encore, pour y développer ses chimères. On y voit la chambrette de Jenny l'ouvrière ou *Le danger des romans*, et *Les dernières pensées d'une tête coupée*. Ce capharnaüm lamentable exprime le désordre de son esprit. C'est un cas typique des méfaits de l'idéologie dans la cervelle d'un primaire.

Henri Leys (1815-1869). — Le seul peintre de cette école qui fasse figure de maître est l'Anversois Henri Leys.

A la vérité, cet art d'apparence incisive et si sûr de lui-même n'est peut-être pas à l'abri de tout soupçon : dans le portrait du peintre par lui-même (au Musée d'Anvers), dans ce masque volontaire d'homme arrivé et d'artiste millionnaire qui vous toise de côté par-dessus son épaule, et auquel d'étranges touffes de barbe donnent une ressemblance équivoque, flottante entre la chèvre et le lion, le trait qui domine, c'est le doute, l'anxiété, l'inquiétude.

Jamais peintre ne changea plus souvent de manière. La salle si curieuse qui lui est consacrée au Musée de Bruxelles étonne par les brusques revirements qu'elle nous montre, et laisse l'impression d'une personnalité indécise.

Les œuvres les plus anciennes, comme la brillante esquisse de *La Furie espagnole*, sont d'un pur romantique et d'un fervent de Delacroix. Le tableau, qui n'est d'ailleurs qu'un grand tableau de chevalet, est resté à l'état d'ébauche; deux ou trois variantes pleines de feu, et qui sont à vrai dire autant de tableaux différents, montrent les hésitations de l'auteur avant de s'arrêter à la version définitive. Mais on s'aperçoit que celle-ci a passé elle-même par des états divers : certaines parties sont laissées dans le négligé de l'improvisation; d'autres sont reprises avec des préoccupations de clair-obscur, d'autres enfin semblent touchées

par un miniaturiste. Ce tableau singulier ressemble à une collection d'essais, à un petit musée des repentirs de l'auteur.

Pendant une douzaine d'années, le jeune peintre, pour échapper à l'influence française, se met à l'école de Rembrandt et s'attache à sonder les mystères de l'enveloppe. Avec infiniment de goût, il savait donner à ses tableaux de médiocre format, pris généralement dans l'histoire, l'esprit d'un tableau de genre (*Le Bourgmestre Six chez Rembrandt*, ancienne Collection Behrens, à Hambourg); mais il savait aussi trouver dans la vie contemporaine, par exemple dans le ghetto de Prague, des sujets pittoresques, comme ceux que cherchait son maître au ghetto d'Ams-



Phot. Bulloz.

Fig. 601. — H. Leys : La Furie espagnole à Anvers.
(Musée de Bruxelles.)

terdam. Et ses petits tableaux de fripiers et de juiveries (*La Synagogue de Prague*, 1852; *La boutique de J. van Liesvelt*, 1855), avec leurs éclairages fins, leur subtile tonalité grise, sont encore les moins maniérés et les plus sincères qu'il ait peints.

C'est alors qu'un voyage en Allemagne l'orienta subitement dans une voie nouvelle. Il vit Cranach, Dürer; ses yeux se dessillèrent, la « grâce » l'éclaira. Il résolut de peindre à la manière des Primitifs. C'était en 1854. Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette conversion fut préparée par l'influence des Préraphaélites. Mais Leys fut beaucoup plus radical que ses confrères anglais. Il s'enferma dans le XVIe siècle : désormais il ne sortit plus de cet âge, dont il avait adopté le style. Il s'établit dans le passé, se fait le concitoyen d'Érasme et de Frans Floris. Lui arrive-t-il de s'évader et de peindre sa fille, il donne à ce portrait l'aspect d'une contemporaine de Marguerite d'Autriche. Son

intérieur, que nous fait connaître Henri de Braekelaer, a aussi le luxe patricien de son époque favorite : sa peinture se met à l'unisson, supprime l'atmosphère. L'air cesse de circuler, les choses apparaissent avec une exigeante minutie et se découpent en silhouettes tranchantes. Les perspectives se rapprochent, les fonds collent aux personnages. Le tableau prend l'aspect d'une grande miniature.

Les premiers tableaux de cette époque, où la transformation n'est pas encore accomplie, comme *Les Trentaines de Berthal de Haze* (Bruxelles, 1854), retiennent quelque chose du velouté de la période précédente ; l'imitation de Holbein ne fait qu'ajouter du prix aux physionomies. Mais les œuvres suivantes sont souvent d'une sécheresse qui rebute. Rien ne fatigue comme cette peinture, d'une virtuosité toujours égale, qui ne fait grâce ni d'un pavé ni d'une brique, et où les figures ressemblent au découpage d'un jeu de cartes. Le succès fut néanmoins très vif : Leys connut la gloire mondiale; ce fut, à quarante ans, un des triomphateurs de l'Exposition universelle de 1855. Il se distinguait à la fois de l'art académique et du naturalisme. Il était « distingué ». Leys fut chargé de peindre une salle de l'Hôtel de ville d'Anvers; il le fit avec goût et tira de son art étroit une frise décorative, une tapisserie de l'histoire d'Anvers au XVIe siècle : mais les mérites de cet ouvrage ne peuvent faire oublier l'absence de naturel, l'arbitraire, la *formule*.


Phot. Bulloz.

Fig. 602. — H. Leys: Portrait de Lucie Leys. (Musée d'Anvers.)

Le genre : Madou, Ch. de Groux, Braekelaer, etc. — Cet archaïsme, qui fut une mode, nous gâte la peinture de cet ingénieux talent. Nous préférons un art qui sente moins l'artifice. Heureusement, à côté de ces maîtres ambitieux, quelques artistes plus modestes faisaient, sans y penser, une œuvre plus utile et beaucoup plus « nationale » : ils mettaient en petits tableaux les scènes de tous les jours ; ils étaient les gazetiers de la vie familière ; ils ne cherchaient qu'à divertir et ne parlaient guère de la tradition; mais ils étaient la lignée des petits-maîtres d'autrefois.

C'est ainsi que l'Anversois Ferdinand de Braekelaer (1792-1883), après avoir donné, lui aussi, dans l' « histoire », trouva sa veine dans ses souvenirs d'écolier et ses impressions d'enfance; sa peinture, par malheur, est crayeuse, incolore. Le bonhomme J.-B. Madou (1796-1877) est un bien meilleur peintre : c'est un petit Boilly bruxellois, un

observateur goguenard, un intarissable conteur de café et d'estaminet, qui décrit d'un pinceau agile les caractères de sa comédie narquoise et pleine d'*humour*. Ce petit-maître sans prétention, qui manie la brosse comme il ferait la plume du journaliste ou le crayon du lithographe, et qui dit si bien ce qu'il veut dire, console de bien des boursouflures et des ambitions manquées.

Dans la génération suivante, Florent Willems (1824-1905) compromet des qualités aimables par de la mièvrerie. Quatre maîtres, sans



Phot. du Musée.

Fig. 603. — Ch. de Groux : Le Départ du Conscrit.
(Musée de Bruxelles.)

parler d'une foule subalterne, méritent d'être tirés à part : ce sont, par ordre de naissance, Joseph et Alfred Stevens, Charles de Groux et Henri de Braekelaer, honneur de l'école belge du XIXe siècle.

Charles de Groux (1825-1870), né à Commines, avait un peu plus de vingt ans lors des événements de 1848 : son âme en garde la grave empreinte. Comme Courbet, comme J.-F. Millet, auxquels il fait penser (et on voudrait saisir entre eux le point de contact), il porte cette marque du temps, la tendresse pour les humbles, la pitié sociale. Mais ces sentiments, qui ont égaré tant d'artistes, contenus plutôt qu'étalés, au lieu d'une faiblesse, sont une force. Dans ces petits tableaux monochromes, où éclate çà et là quelque pourpre ou quelque orangé, on sent une réserve, une pudeur, une sorte de noblesse qui dissimule un cœur ému. De Groux avait le goût de la forme grandiose. De tous ses



Phot comm par M Van Oest

ALFRED STEVENS._SPHINX PARISIEN.
(Musée d'Anvers.)

Librairie Armand Colin Paris.

contemporains, peintres de vastes machines, combien se doutaient que c'est lui qui avait la tête épique? Ses meilleurs tableaux, *Le Bénédicité*, *Le départ du Conscrit*, *L'enterrement*, ont la sobriété, les simplifications puissantes des chefs-d'œuvre de Daumier. Dans leurs humbles formats, ils évoquent la grandeur des fresques. La *Procession de saint Guidon*, au Musée de Bruxelles, atteint sans y tâcher le style de l'histoire. Dans la *Mort de Charles Quint*, à force de dépouillement, d'éliminations, de réduction à l'essentiel, il arrive à une scène d'un pathétique profond, d'où jaillit le tragique nu et terrible de la mort. Ce grand maître, enlevé trop jeune (à quarante-cinq ans), ce peintre sérieux, indépendant, fut un des ressorts de l'école : nous lui devons Constantin Meunier.

Joseph Stevens (1819-1892) est, avec Jan Stobbaerts (1838-1914), le grand animalier de l'école, petit-neveu authentique des Snyders et des Fyt. Le premier est l'ami des chiens, le second, du bétail. Alfred Stevens (1823-1906), le cadet de Joseph, connut de son temps tous les succès et les mérite encore. Il vint de bonne heure à Paris, et s'y enivra du parfum de la vie élégante; ce Bruxellois, ce citadin, qui n'a peut-être jamais vu un arbre de sa vie, est l'opposé de son grave compatriote de Commines. Nulle trace du moraliste ou du prédicateur : il fut le peintre par excellence de la femme du Second Empire. Il ne saisissait la nature que telle qu'on la voit dans un salon. C'est dire qu'il ne l'aimait pas toute crue, mais parée, attifée, ornée de tous les raffinements qui la rendent délicieuse. J'ai dit qu'il ne peignait pas les arbres, mais comme il savait peindre les fleurs ! Personne n'était né plus sensible au charme féminin, à tout ce que la femme met d'elle-même dans les choses de son entourage, dans la robe, le linge, les dentelles, les dessous, dans tout ce qui la touche, l'enveloppe et ajoute au mystère. Tous ces petits secrets de toilette, ces coquetteries, ces froufrous de la femme du monde, il les rend avec le même charme, le même arrière-goût de volupté, qu'il montre à détailler le cœur d'une rose, à lisser les pétales d'une pivoine. Personne ne drape comme lui un châle ou n'attache un bonnet. Quelquefois il se met en frais de psychologie et fatigue un peu sa peinture à exprimer l'énigme du *Sphinx parisien* (Pl. XIV). Ailleurs, il lui arrive de souligner l'intention, et de donner (*Tous les bonheurs*) un « pendant » aux romances de Greuze. Mais, la plupart du temps, ses sujets (*La visite*, *Le convalescent*, *Le billet doux*, *Le modèle*) sont les plus simples du monde; ce sont les sujets classiques de Gérard Dou et de Metzu, mais traités tout spontanément, par un homme qui peint aussi bien qu'eux. Stevens est un des rares artistes de nos jours qui n'auraient rien à craindre du voisinage des maîtres du passé. Son métier aisé, sans insistance, qui débrouille en se jouant les reliefs d'un visage, les plis d'un taffetas, les fleurs d'un cachemire, son goût de la mode, son sens inné de l'intimité

féminine font de lui un frère moderne des anciens, plutôt que leur imitateur. Ce déraciné, ce mondain, ce transfuge est au fond un Flamand pur-sang, beaucoup plus que bien d'autres qui faisaient ou croyaient faire de l'art national ; sa palette sensuelle et raffinée nous parle de sa race, tandis que son imagination fait de lui le chroniqueur inimitable des Diane de Lys et de la Dame aux Camélias.

Henri de Braekelaer (1840-1888), le fils de Ferdinand, appartient à une autre génération. Avec son oncle Henri Leys, il s'éprit de la splendeur des maîtres, des Hollandais plutôt encore que des Flamands : la vie lui apparut dès lors comme un tableau de Pieter de Hoogh ou de Vermeer de Delft. Il ne rechercha plus dans la réalité que les vieux coins des villes où demeurent les restes de la gloire d'autrefois, les ruelles, les jardins silencieux entre les maisons de briques, les toits rouges au-dessus desquels file entre les nuages l'aiguille de la cathédrale ; il aime les intérieurs dorés, les vieux cuirs de Cordoue, où joue le reflet des vitres en verre de bouteille, les objets anciens qui se souviennent et qui sont une muette histoire, et qu'il anime de personnages qui partagent l'immobilité des choses. Tout cela est traité dans une matière riche et sonore, dans une langue à la fois cordiale et majestueuse : le défaut de cette peinture est d'attacher à tous les éléments qui la composent une égale importance ; nulle entente des demi-mots et des ellipses, l'atmosphère manque de souplesse ; tout est écrit avec la même magnificence ; les objets, les tentures comptent autant que les figures, et l'unité se perd au milieu de ces richesses. Ces tableaux font l'effet d'un trésor en désordre. Ce maître solitaire, obscur,



Phot. G. Van Oest.

Fig. 604. — H. de Braekelaer : L'Homme à la Chaise. (Musée d'Anvers.)

du reste disparu avant la cinquantaine, est illustre depuis sa mort; les amateurs se disputent ces peintures brillantes comme de somptueux bibelots. Son tableau de *La Maison des Brasseurs* est la première œuvre d'un Belge moderne payée au-delà de cent mille francs. Van Gogh s'exaltait devant ses ouvrages. Mais, en dehors de rares tableaux, comme *Le Jardin des Pépiniéristes* (à Anvers), lui est-il arrivé d'obtenir ce charme, cette magie d'illusion, que Stevens obtient sans effort et qui, chez un Pieter de Hoogh, semble produite comme on respire?

Le Groupe de l'Art Libre. C. Meunier, F. Rops. — Ces talents estimables avaient le tort de ne pas former une école. Officiellement, l'art était toujours entre les mains de l'Académie. Le mouvement de révolte qui se produisait en France contre les pseudo-classiques ne pouvait manquer d'avoir son écho à Bruxelles. En 1868, le peintre Louis Dubois fonde la petite Société libre des Beaux-Arts, qui devint célèbre sous le nom abrégé de la revue *L'Art Libre*, qu'elle publia à partir de 1871. Ce titre devint son programme.

La querelle fut bruyante; les résultats, après tant de coups échangés, furent-ils dignes de la bataille? Louis Dubois (1830-1881) est un beau peintre : son *Chevreuil* (Bruxelles) est un morceau que n'eût pas désavoué Courbet. Et il y a dans ses *Cigognes* une vaste mélancolie, la solitude des soirs fiévreux près des étangs. Agneessens (1842-1885) n'avait pas vingt-quatre ans quand il peignit *L'Adolescent*, cette magnifique étude du Musée de Bruxelles. Louis Artan (1837-1890) est un peintre de marines puissant; Liévin de Winne, le doyen du groupe (1821-1880), est un portraitiste savant, un noble constructeur de figures et de caractères, Eugène Smits (1826-1912) est un petit-neveu des Vénitiens, qui, dans sa *Marche des Saisons* (Bruxelles), se souvient de Véronèse et aussi de Baudry.

Ce qui manque à toutes ces peintures plus qu'honorables, c'est l'idée qui entraîne, la flamme créatrice : en un mot, on sent l'absence d'un chef, d'une personnalité puissante. Le seul maître très original est le maître de Charleroi, Constantin Meunier (1831-1905). Meunier a débuté et il a fini comme sculpteur, et c'est surtout comme sculpteur qu'il jouit d'une grande célébrité. Mais, pendant vingt-cinq ans, il n'a fait que de la peinture, et c'est dans ses tableaux, dans ses scènes du Borinage, qu'il a élaboré les thèmes qui plus tard, traduits en sculpture, ont fait sa réputation. Deux influences surtout ont formé ce grand artiste : celle de son « pays » de Groux (Commines touche Charleroi) et celle de J.-F. Millet. Ce qu'avait fait Millet pour la vie du paysan, avec son éloquence sourde, son sentiment religieux, Meunier le fit pour l'ouvrier, le peuple noir du charbon et des forges, le monde du

travail : il découvrit la beauté spéciale de l'usine, le rythme des gestes du labeur, l'attitude du hercheur, du puddleur, la grâce robuste de leurs filles, amazones de la mine, les cheveux serrés dans un mouchoir, avec une culotte de garçon, sœurs de ces abeilles ouvrières qui perdent les organes de l'amour. Il dessinait ces types nouveaux d'un trait de fusain charbonneux, quelquefois au pastel, avec une concision, un sentiment des masses, qui donnent déjà à ses figures le relief et la solidité du bronze. Des études de paysage, prises aux



Phot. du Musée.

Fig. 605. — Constantin Meunier : La Manufacture des Tabacs à Séville. (Musée de Bruxelles.)

mêmes lieux déshérités, un talus, un toit rouge sur un lambeau de ciel noir, des fumées, un remblai de chemin de fer sous la neige, ont parfois sous sa brosse l'imprévu d'un coin de tableau de Breughel. La grande *Manufacture des tabacs à Séville* (1883, Musée de Bruxelles) montre le peintre au complet, et ce que la palette a perdu quand l'artiste, pour sa gloire, se décida à reprendre l'ébauchoir.

Félicien Rops, de Namur (1833-1897), fut le dernier Belge dont le nom ait été connu du grand public. C'est un dessinateur, un aquafortiste, un satirique plutôt qu'un peintre. Les rares tableaux qu'on a de lui, par exemple *Le Bal* (Collection Kröller, à La Haye), sont barbouillés en style d'affiche et semblent du mauvais Chéret. Fixé à Paris dès sa jeunesse, il subit fortement l'influence de Gavarni et de Daumier,

comme celle de Stevens et de Constantin Guys ; il se fit un spécialiste du monde de la débauche, du trottoir et des filles, sans perdre pour cela un reste d'éducation religieuse et des lambeaux de catholicisme, qui s'expriment par une sorte de furie contre la chair et le plus souvent par une forme de sarcasme macabre. Il est difficile d'entrer dans le détail de cet érotisme ésotérique, fort vanté autrefois dans les cercles symbolistes, et qui nous fait à présent l'effet d'une mystification.



Phot. du Musée.

Fig. 606. — F. Rops : L'Attrapade.
(Musée de Bruxelles.)

Les contemporains. James Ensor, Evenepoel. — La période contemporaine, telle qu'elle est représentée aux musées modernes d'Anvers ou de Bruxelles, est la plus malaisée de toutes à résumer. On se perd dans un chaos de tendances ; le recul manque pour tout classer. C'est la confusion d'un Salon.

On y retrouve à peu près toute la gamme des idées qui s'agitent, depuis quarante ans, à Londres ou à Paris. L'école historique se rapproche de la réalité ; avant de peindre l'Évangile, un Charles Verlat (1838-1890) passe deux ans en Palestine, sur les traces d'un Holman Hunt, d'un Tissot et même d'un Horace Vernet (c'est à ce dernier qu'il ressemble), et il en rapporte le *Combat de Buffles*, du Musée d'Anvers, dans un désert « grandeur nature », effort énorme qui fait sourire ; le *Canossa*, de Cluysenaer (Bruxelles, 1878), la *Folie de Van der Goes*, par Wauters (*ibid.*, 1872), sont de bons tableaux, tels qu'aurait pu les faire J.-P. Laurens. Un Xavier Mellery (1845-1921), au contraire, habite une planète de songes, de suaves allégories, un monde de sentiments qu'il partage avec Fernand Khnopff (1858-1921). Réaliste et mystique, avec une technique de Primitif et une acidité qui vient de Bastien-Lepage, un Léon Frédéric (né en 1856) montre les pauvres gens des campagnes

et des faubourgs, la foule des miséreux, la tristesse des âges de la vie, quelquefois la joie des kermesses, plus souvent l'hébètement et la monotonie des jours. Eugène Laermans (né en 1864) a une âme fraternelle pour les vagabonds, les va-nu-pieds, tout ce qui cloche, maraude et mendie sur les routes.

Le paysage, dans la patrie des créateurs du paysage, n'a jamais manqué de bons praticiens. Depuis Lamorinière (1828-1911), dont *L'Étang de Putte* (Bruxelles) vaut presque un Hobbema ; depuis Alfred de Knyff (1819-1886), Edmond de Schampfeleer (1824-1899) et Hippolyte Boulenger (1837-1874), l'auteur de la surprenante *Inondation* de Bruxelles, la tradition ne s'interrompt pas jusqu'aux maîtres d'aujourd'hui : Adrien Heymans (1839-1921), Frans Courtens (né en 1854), le peintre opulent de la *Pluie d'or*, Georges Buysse (1864), Baertsœn (1866), le peintre des chalands et des quais, qui porte dans le plein air le luxe des intérieurs de Henri de Braekelaer.



Phot. Bulloz.

Fig. 607. — Evenepoel : L'Espagnol à Paris. (Musée de Gand.)

Cependant, on ne pouvait ignorer à Bruxelles le prodigieux mouvement français contemporain. Un Grec, Périclès Pantazis (1849-1884), élève à Paris de Chintreuil et de Courbet, apportait à Bruxelles, vers 1870, des nouvelles de Manet. Plus d'un, comme de Greef († 1894) et Vogels († 1896), en tira son profit et introduisit dans son art cette fraîcheur, cette sensibilité nouvelles. A partir de 1885, la tentation de Paris devient presque irrésistible : un Rysselberghe reçoit les leçons de Seurat, et cherche comme lui à unir l'extrême frémissement de la lumière et l'extrême division de la touche à la forme monumentale ; c'est de lui (et aussi de Renoir) que tient Georges Lemmen (1865-1916), ce charmant inventeur de formes, à la fois sensuelles et décoratives, de femmes et de fleurs.

Un élève de Gustave Moreau, Henri Evenepoel (1872-1899), mérite un rang à part. Ce jeune homme mort à vingt-sept ans était né pour la gloire. *L'Homme en rouge* (Bruxelles), *L'Espagnol à Paris* (Musée de Gand) sont d'un maître. Ce sont peut-être les plus beaux morceaux qui

aient été peints depuis Manet. Ce peintre magnifique avait de plus des dons de fantaisie, une conception subtile de la forme : la moindre chose sous ses doigts prend des airs de féerie; sa petite *Ève* veloutée, candide et serpentine (Bruxelles), semble un rêve de Pierre Bonnard. Il y avait en lui l'étoffe de trois ou quatre peintres. Il pouvait être l'homme de génie qui manque depuis un siècle à sa patrie.

La nature répète rarement cet effort. Elle le fit pourtant : Rik Wouters (1882-1916) consolait l'art de la perte d'Evenepoel. Jamais œil plus fin, plus rare, plus habile à discerner les tons, à jouer avec le prisme et à résoudre formes et couleurs en moires de lumière; nulle main plus rapide à dessiner une arabesque et à résumer un mouvement, un objet, une silhouette par un signe, une sorte de paraphe expressif. Sa *Repasseuse*, d'Anvers, comparée à celles d'un Degas, semble une projection en couleurs à côté d'un daguerréotype. Ce peintre original (qui n'était pas moins sculpteur puissant) est mort prisonnier de guerre, à trente-trois ans. Son ami Auguste Oleffe, qui nous a conservé ses traits (Musée de Bruxelles), ne nous rend, dans ses œuvres aimables, qu'une faible part de son génie.



Phot. G. Van Oest.

FIG. 608. — Rik Wouters : La Repasseuse.
(Musée d'Anvers.)

Un autre maître, un isolé, James Ensor, est un peintre malaisé à situer. Ses premières œuvres, *Le Lampiste* (1880), les portraits de son père et de sa mère (1882), sont des toiles gauches, huileuses et assez sombres, d'un élève maladroit de Goya et de Manet. Brusquement, avec *Les Masques scandalisés* (1883), tout s'illumine, et le feu d'artifice commence. Comment donner l'idée d'une fantasmagorie, d'une espèce de carnaval mystique et grimaçant, où les pitreries, la satire, la terreur, des polichinelles, des fantoches, des têtes de massacre vicieuses, libidineuses, burlesques, se succèdent, dans des lueurs et des incandescences de rampes, comme les larves d'un cauchemar tantôt tragique, tantôt bouffon? Les qualités du peintre sont indiscutables. Certaines

natures mortes de fleurs, de poissons et de coquillages ressemblent à des écrins ruisselants de bijoux. Quant à la valeur artistique de ce lyrisme extravagant, tout dépend en définitive du jugement qu'on porte sur le sérieux de l'auteur et sur les diableries d'un nouveau Jérôme Bosch.

A l'écart de ces peintres turbulents, une petite école s'est fondée, loin des villes, à Saint-Martin de Laethem : elle renonce au clinquant, à l'effet, aux prestiges qui sont les armes de Satan; elle cherche à révéler par les formes le monde intérieur. Les petits paysages dénudés, sanglotants, d'un Van de Woestynne ou d'un Degouve de Nuncques, les *Chemins de Croix* rustiques d'Albert Servaes, les *Ecce Homo* d'Anto Carte, qui rappellent les types du vieux Breughel, représentent ce dernier état de la peinture. Sensuelle et mystique, la Belgique semble partagée entre ses deux génies; elle attend le maître nouveau qui lui montrera la voie.

II. — LA PEINTURE HOLLANDAISE

Les peintres d'histoire. Ary Scheffer. — Bien qu'annexée pendant quelques années à l'Empire, la Hollande demeure longtemps à peu près étrangère aux passions du reste du monde. Elle boude ce monde ennemi de sa quiétude et se retourne comme un dormeur troublé dans son sommeil. Ce moment de dépit, qui dura jusqu'aux environs de 1850, a eu ses avantages et ses inconvénients. La Hollande sut peu ce qui se passait ailleurs. Elle eut sa petite vie à part. C'est seulement assez tard qu'elle se réveilla et se mit à ouvrir les yeux. Quelques isolés, plus curieux, plus épris d'aventures, se détachent de temps à autre, se risquent à courir le monde; mais ces enfants perdus n'exercent aucune action dans leur pays. Hormis ces exceptions, ces brillants météores, l'école, dans son ensemble, demeure extraordinairement locale et indigène.

C'est ainsi que, pour son bonheur, elle fut effleurée à peine par le genre historique; elle mordit fort peu aux idées de David. Les deux Pienemann, père et fils (Jan Willem, 1779-1853; Nicolas, 1810-1860), suffirent à sa consommation. On a du premier une vaste *Bataille de Waterloo* (1824, Rijcksmuseum, Amsterdam), qui est surtout une revue, une galerie de portraits. Il fut le maître d'Israëls, c'est son meilleur ouvrage. Son fils (*La Soumission de Diego Negoro*, Amsterdam) n'est qu'un banal peintre de cour, comme il y en eut tant à cette époque auprès des petits princes allemands. Adam Kruseman (1810-1862) fut le seul Hollandais qui fréquenta l'atelier de David à Bruxelles. Sa *Sunamite* (Amsterdam, 1825), dans le genre classique, son *Ada de Hollande* (Musée

Teyler, Haarlem), dans le genre troubadour, sont des tableaux glacés. Mais on lui doit de bons portraits, comme celui de *Dieudonné van Baerle*, moins bons toutefois que ceux de son père, le vieux Cornelis Kruseman (1797-1857), et surtout ceux de Jean-Augustin Dainwaille (1786-1850), dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre (*Hendrik van Demmeltraadt*, Amsterdam).

Dans ce milieu un peu somnifère, l'aventure d'Ary Scheffer (1795-1858) est un phénomène singulier. Son père était un portraitiste dont on a des figures charmantes dans le goût de Tischbein. L'enfant fut élevé comme un petit prodige. Jamais talent ne fut plus couvé, choyé, dressé, chauffé, depuis cette autre merveille de province, qui s'appela Raphaël Mengs. Il faut voir à Dordrecht son portrait à treize ans ; cet enfant au travail devant son chevalet, cette figure de petit vieux, ce front barré d'attention, chargé de sérieux, cette étrange ressemblance avec la tête d'Ingres à soixante ans. Il sent, le pauvre gamin, que l'avenir le regarde, que toute la ville compte sur lui pour devenir un grand homme, le miracle de la famille et peut-être de son pays.



Phot. du Musée.

FIG. 609. — Ary Scheffer : Jacob et l'Ange. (Musée de Dordrecht.)

Toujours l'enfant devait rester ce produit de serre chaude, cet élève monté en graine, avec cette anxiété de savoir et cette foncière stérilité. Il était né reflet. A Paris, où il arrive à l'âge de dix-huit ans, il passe de maître en maître et d'admiration en admiration; et il reflète toujours. Sa nature ondoyante avait quelque chose de l'eau qui mire tout ce qu'elle coudoie. La série de ses études, à Dordrecht, le montre tour à tour élève de David (*Diomède*), de Girodet (*Daphnis et Chloé*), de Géricault (scène de naufrage), bientôt de Delacroix (*Femmes souliotes*, 1827 ; *Missolonghi*), qui l'entraîna quelque temps dans son puissant sillage. C'est l'époque de sa vive esquisse des *Journées de Juillet* (Dordrecht) et des tableaux de Versailles, *Charlemagne passant les Alpes*, la *Mort de Gaston de Foix*. Mais déjà il se repentait et tombait sous le regard d'Ingres, — Ingres quinquagénaire, retour de Rome pour la

seconde fois, investi du pontificat et sacré, — Dieu sait pourquoi? — grand-prêtre de l'idéal.

Scheffer ne brûla pas tout de suite ce qu'il avait adoré. Il s'attacha à extraire du romantisme allemand des types de mélancolie classique, ces beautés d'une sauvagerie minaudière et peignée, aux yeux noyés et aux regards rêveurs : *Marguerite* et *Mignon*, ainsi arrangées par lui et mourantes de spiritualisme, connurent dans les salons bourgeois une vogue incroyable et furent ce qu'avaient été pour le XVII[e] siècle certaines figures pâmées du Guide. Plus tard, il renonça même à ce soupçon de réalisme; il se réduisit à la ligne et à la draperie pures, à une gamme d'expressions transcendantes et surnaturelles. Le peintre de *Monique* (1846) fut le peintre des belles âmes.

Son œuvre, réunie aux restes de son atelier dans une salle du Musée de Dordrecht, sa patrie, laisse une impression touchante et indécise. Le portraitiste est quelquefois excellent; ce faible tempérament s'adapte au caractère d'autrui, jusqu'à épouser la vigueur : ainsi dans le portrait du graveur *Reynolds*, solide comme un Raeburn. Jusqu'au bout, Ary Scheffer a conservé le talent de l'esquisse : ses idées naissaient belles, la force manquait pour achever. Chose curieuse! Certaines de ces esquisses, comme la prudhonienne assomption des *Prières*, ou plus encore le *Jacob et l'Ange*, paraissent des ouvrages étrangement modernes, comme des pressentiments perçus à travers des réminiscences. Elles font penser à un Toorop. Quel fut l'homme, quel fut ce talent inquiet, qui se chercha toute sa vie à travers les essais d'une personnalité défaillante? Un clair de lune, une romance sans paroles, un chant qui n'a pas trouvé sa musique et qui s'arrête faute de voix.

Les derniers petits-maitres. Genre et paysage. — Pendant que cet artiste tourmenté, chassé au vent du siècle, comme sa *Francesca*, s'essoufflait après le génie, ses compatriotes plus sages, sans tant se mettre en peine, trouvaient la fortune à moins de frais.

C'était d'abord la foule innombrable des paysagistes, marinistes, peintres de la ville et de la dune, des canaux, des moulins, des arbres, des bois, des landes, héritiers de leurs ancêtres du XVII[e] siècle, et si pareils à eux, qu'il est arrivé quelquefois de les confondre ensemble. J'ai parlé de ce Van der Laen (1759-1829), dont le joli paysage du Musée de Berlin, une chaumière ombragée d'un groupe d'arbres, a passé pour un Vermeer de Delft. De même, la *Ferme en Gueldre*, de J.-M. Troostwijk (1782-1810), pourrait bien aisément passer pour un Wynants ou pour un Van Ostade. On peut se dispenser d'étudier longuement ces peintres imperturbables : un H. de Sande de Backhuysen (1795-1864), un Schelfhout (1787-1870), un Koekkoek (1803-1882),

non qu'ils soient parfois sans mérite; mais leur tort fut vraiment de trop s'isoler du monde et de continuer, au temps de Théodore Rousseau, à peindre comme au temps de Lantara et de Lazare Bruandet.

C'est un peu ce qui arrive aussi aux peintres de genre, au début du XIX[e] siècle. On rencontre d'abord une queue du siècle précédent, une suite de Quinkhard et de Troost, occupée à faire exactement ce qui se faisait en 1750. On voit bien que la Hollande n'a pas eu sa révolution : on ne sent pas la coupure, le coup de hache de Quatre-vingt-treize. A côté d'un Wybrand Hendriks, le premier curateur du Musée Teyler, qui ne meurt qu'en 1831, voici Adriaan de Lelie (1755-1820), avec ses petits tableaux à portraits (quatre tableaux sur la Société « Felix Meritis », de 1788 à 1792), les derniers d'une longue et glorieuse série qui commence au XVI[e] siècle avec les *Pèlerins* de Scorel ; ses petites scènes des *Crêpes* et de la *Visite matinale* (Amsterdam, 1796) ont de la finesse un peu sèche. Quant au peintre-acteur Jelgerhuis (1770-1836), on lui doit des scènes d'intérieur, précises et comme burinées (*Le Laboratoire de d'Ailly en 1818*), mais il est surtout connu par certaines têtes expressives, dont il y a un bon exemple dans la Collection Bredius, et qui ont eu l'honneur de passer pour des têtes de Rembrandt.

Le favori du public fut le piquant David Bles (1821-1899), avec ses spirituelles vignettes de l'intimité bourgeoise ou galante (*Jeune dame en visite*; *Les relevailles*, Musée de la Ville, Amsterdam), son dessin précis et sa manière d'aiguiser les choses d'une pointe de sous-entendu. A la même génération appartient Huib van Hove (1819-1865), frère du paysagiste J. van Hove, un peintre d'intérieurs tranquilles (*doorkjes*) ouvrant sur des cours éclairées, à la Pieter de Hoogh : la *Tricoteuse* du Musée Teyler est un bon exemple de sa manière. Bakker Korff (1829-1882), le peintre de Leyde, a une peinture de bonnes manières, l'application, le soin, l'émail un peu froid de Gérard Dou. Chez Frédéric ten Kate (1822-1891) et chez son frère Johan-Mari (né en 1831), il ne reste plus que de l'adresse.

Ces peintures sont souvent agréables : je ne sais pourquoi tout cela fait un effet vieillot et prend des airs de redites et d'inutilités. L'art hollandais à cette date avait un grand besoin de renouvellement; il lui avait manqué la secousse, le coup de vent, l'orage qui rafraîchit les cœurs et amène les idées. On le verrait mieux encore, si nous passions en revue ce qui tient lieu ici de peinture d'histoire, et qui n'est le plus souvent que de la peinture de genre en costumes historiques : par exemple, ce Simon Cool (1831-1870) avec son *Atala* et son *Abencérage* du Musée de La Haye, ce Jan van der Laar (1807-1874) avec son trop ingénieux *Divorce* (Musée de Rotterdam), et ce trop fameux Spoel (1820-1868) avec sa *Procession des chambres de Rhétorique en 1642*

(La Haye), et ce Charles van Beveren (1809-1850), et ce Charles Rochussen (1815-1894) dont les ouvrages font bâiller les salles du Musée Fodor.

Il y a du moins de la fantaisie et de la bonne humeur dans les œuvres d'Augustus Allebé (1838-1914), dont *L'Enfant bien gardé*, au Musée d'Amsterdam, a l'air d'un petit conte de fées, plein d'*humour* et de naturel, d'une jolie peinture onctueuse. Mais un autre de ses contemporains prit un parti différent. Né en Frise, au milieu de ces costumes d'un autre âge, dans cette île du passé où les femmes portent noblement des coiffures barbares, parmi tant de restes des vieux sépulcres mérovingiens, Alma Tadema (1836-1916) avait dès l'origine la vocation de l'histoire. Il cultivait sa passion avec son ami Bisschop (1828-1904), dont certaines œuvres ont déjà une dignité singulière de tableaux préraphaélites. Mais le milieu l'étouffait. Il s'évada. Il fut d'abord l'élève de Leys, qu'il assista dans ses peintures de l'Hôtel de ville d'Anvers. Depuis 1870 il vécut fixé à Londres, dont l'attrait fut toujours très vif pour la Hollande : ce sont les deux rives d'une même mer. Dès lors, il se fit un genre (où l'imitation de Gérôme entre pour une part plus grande qu'on ne l'a dit) : il ne sortit plus de Pompéï, de Tibur, il habita en songe les jardins d'Hadrien et la galère de Cléopâtre, il fréquenta les catacombes, les villas où Mécène discourait sous la rose. Sa peinture érudite, émaillée, d'une distinction vulgaire et d'un snobisme odieux, bourgeoise et polie avec l'ongle, eut un succès prodigieux : l'auteur devint une des conventions britanniques. Mais, naturalisé Anglais, « Sir Lawrence » a beau faire : on reconnaît en lui le sang pédantesque des Poelenburg, des Lastman et des Spoel.



Phot du Musée.

Fig. 610. — Allebé : L'Enfant bien gardé.
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

L'École de La Haye. Israëls, les frères Maris. — Toute cette fourmillante et ingénieuse école n'avait qu'un défaut : l'âme lui manquait. Comment lui revint-elle? Comment un petit nombre de peintres, de tous les points de l'horizon, firent-ils la même découverte et eurent-ils l'idée de se donner rendez-vous à La Haye? Qui leur donna le mot? Ils arrivent l'un après l'autre aux environs de 1870 : pourquoi? C'est l'année de la guerre et celle de la Commune; les peintres plient bagage et vont se réfugier à l'abri de l'orage, dans cette paisible La Haye, où avait vécu jadis le solitaire Ruysdaël.



Phot. du Musée.

Fig. 611. — Bosboom : Intérieur d'église à Alkmaar. (Mesdag Museum, La Haye.)

Les nouveaux venus trouvaient déjà installés deux peintres un peu plus âgés qu'eux, deux aînés, qui étaient des maîtres selon leur cœur. Weissenbruch (1824-1903) était de La Haye. Ce peintre sérieux, patient, sait mettre déjà de l'émotion dans la patine d'un vieux mur, un rythme noble et pittoresque dans ses architectures (voir par exemple son tableau du Musée de Dordrecht). Mais Bosboom (1817-1851) fait un grand pas de plus.

Ce peintre qui, comme le vieux Saenredam et Emmanuel de Witte, n'a guère fait autre chose que des intérieurs d'églises (et de ces églises de Hollande impitoyablement badigeonnées de blanc), y avait retrouvé le secret de la lumière, et en voilà pour toute sa vie. Cette étude de la lumière, ce dosage du jour et de l'ombre, ce filtrage des rayons à travers des nappes de clair-obscur, les éclaboussures de clarté sur les piliers et sur les dalles, tous les accidents, les péripéties et les métamorphoses que peut subir une quantité de clarté dans un milieu donné, c'est ce dont Bosboom n'est jamais las et dont il n'arrive pas à nous rassasier dans des centaines de dessins, d'aquarelles et de tableaux. Il n'a qu'une note,

mais elle est magique ; il faisait rentrer dans la peinture, quoi ? l'atmosphère, l'impalpable, la condition de toute poétique hollandaise. Avec des moyens limités, qui se bornent au blanc et au noir, ou plutôt à un ton de bistre plus ou moins sombre, il exprimait une chose essentielle, que la peinture hollandaise, dans son besoin de minutie, avait perdue de vue ; il faisait tenir dans son art étroit tout un domaine immense, le monde aérien de l'espace. Sa technique très simple, réduite à quelques taches ou à quelques hachures, jusque dans ses moindres griffonnages, repose sur une exquise construction des valeurs. Il rappelait que la peinture est le royaume du soleil.

Bosboom n'a eu qu'un seul maître, Rembrandt. Mais d'autres, au même moment, recevaient les mêmes leçons des artistes français. « Je viens de voir, écrivait de Paris le jeune Bieders (mort à vingt-six ans en 1865), des peintures plus belles que tout ce que je rêvais ; j'y trouve les désirs de mon cœur, ce qui ne m'arrive jamais avec les peintres de chez nous. Troyon, Courbet, Diaz, Dupré m'ont fait une impression immense. Me voilà bon Français, bon Hollandais aussi, puisque les Français d'aujourd'hui sont les frères de nos vieux maîtres. »

C'est aussi à Paris, dans l'atelier du vieux Picot, que se forma Josef Israëls (1824-1911). Il y était en 1848; sa grande admiration fut la *Gretchen* d'Ary Scheffer. Son talent fut lent à se débrouiller ; c'est seulement à quarante ans qu'un séjour à Zandvoort, dans une maison de pêcheurs, lui révéla sa vocation. Les scènes de la vie des humbles que nul ne peignait plus dans cette bourgeoise Hollande, le peuple des villages et celui des faubourgs, le monde de la misère faisaient, après deux siècles, leur réapparition dans l'art, avec une sorte de caractère sacré. De son fameux tableau du Rijksmuseum, *Seule au monde*, — une veuve qui veille au triste et douteux petit jour le corps de son mari, — Burger a dit qu'il était peint « avec de la douleur et de l'ombre ». Ce tableau, d'une grisaille lugubre, pleine de deuil et de sanglots, où la lumière hésite et rôde sans définir les formes, cette peinture sans bords, tâtonnante, cotonneuse, sans charme, fit événement dans l'école : on y entendait une voix, le murmure de la pitié, l'accent de la tendresse humaine. On parla d'un nouveau Rembrandt. A la vérité, Israëls en est à mille lieues : on ne saurait dire que c'est un beau peintre ; sa langue est monotone, quelque peu bredouillante, mais d'une éloquence sincère. Ce Juif de Groningue aime les petits ; il hante les côtés dédaignés de la vie, les gens du commun, la grosse toile, la bure, le monde des synagogues, des scribes de Thora, ce peuple du ghetto, des quartiers sordides d'Amsterdam, dont la procession dolente rampe aux pieds de l'immortel Consolateur dans la *Pièce aux cent florins*. Du reste, quoi qu'on en ait dit, il les aime surtout pour des raisons pittoresques, plutôt qu'au nom de vagues théories

humanitaires. Une vieille qui se chauffe les mains aux cendres de l'âtre, une femme assise, le menton dans la main, accoudée à l'appui de la fenêtre, il pouvait mettre dans ces simples figures une noblesse intime, un infini de sentiment. Dans son éternel crépuscule, dans cette peinture sans joie, luit un pâle, triste et doux soleil, le soleil du cœur.

L'action d'Israëls fut immense : il fut le patriarche de la peinture hollandaise. A dater de 1869, où on le voit se fixer à La Haye, La Haye devient un centre, la capitale artistique du pays. Tous y viennent tour à tour. Mauve, Bisschof, Artz, les deux Neuhuys, de 1870 à 1875, Roelofs



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 612. — Israëls : Seule au monde.
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

un peu plus tard, Breitner en 1880, Toorop en 1886. Jusqu'à sa mort, survenue à quatre-vingt-sept ans, le vénérable vieillard demeura le patron et le « saint » de l'école. Il fut le maître incontesté de deux générations. La Hollande placera toujours sur un rang hors de pair celui qui lui a rendu le langage du sentiment.

De cette école si nombreuse, on ne peut citer tous les noms : on les voit tous à La Haye, au Musée Mesdag, réunis affectueusement aux maîtres de Barbizon. Et l'aristocratique petite ville, « le plus grand village d'Europe », avec sa forêt, ses beaux arbres, ses dunes, ses landes, sa plage de Scheveningue, offrait en effet mille ressources, bien connues déjà des peintres du XVIIe siècle. Ces peintres de 1860 ont été fort goûtés ; l'Amérique les achète comme des équivalents, un peu moins chers, des maîtres français de 1830. A la vérité, ni Anton Mauve (1858-1888), le



Phot. du Musée.
FIG. 613. — Mathieu Maris : La Cuisinière.
(Mesdag Museum, La Haye.)

peintre des pâturages, qui ne peignait point, disait-il, des vaches ou des moutons, mais des taches de soleil, ni le mariniste Mesdag (1837-1912), ni Roelofs (1822-1897), ni Jacob Maris (1837-1899) ou son frère Willem (1844-1910) ne sont à comparer à l'enchantement d'un Corot ou à la vigueur d'un Courbet. Presque rien ne sort d'une honnête banalité.

Un seul peintre est un maître rare : c'est le second des trois frères Maris, le délicieux « Thijs » ou Mathieu Maris (1839-1917). Celui-ci était un inquiet, un rêveur, un poète. Dans sa vie errante, à Paris où il se trouva surpris par la Commune, puis à La Haye, enfin à Londres (à partir de 1890), il a embrassé plus d'un objet, figure ou paysage, mais toujours il poursuit le même but : exprimer la douceur secrète et la mélancolie des êtres et des choses. Ses premières peintures, telles que *La cuisinière*, son chef-d'œuvre du Musée Mesdag (1872), — une simple figure en gris de perle nuancé de lilas, — *La fileuse* ou le noble portrait de *Madame Troussard* (Collection Kroeller, La Haye), sont au nombre des rares œuvres hollandaises qu'on puisse rapprocher des figures de Vermeer, ou de certains portraits de Degas. Ils en ont l'absence de manière, la tonalité musicale, la dignité monumentale. Ses paysages, *Les trois moulins*, l'incomparable *Souvenir d'Amsterdam* (ce vieux pont avec



Phot. du Musée.
FIG. 614. — Mathieu Maris : Souvenir d'Amsterdam.
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

ses potences et ses chevalets, cette précision de perspective et cet air du passé) respirent un sentiment unique de grandeur, de naïve et pénétrante intimité. Toujours on sent courir chez lui une invisible mélodie. Le sujet, fût-ce le plus humble, revêt à ses yeux la beauté. Plus tard, cette douce magie qui fut la sienne dès ses débuts s'enveloppe, se perd un peu sous le nuage et les brumes : la forme disparaît, se dissout, devinée à peine comme à travers un voile, une atmosphère émue. Ce sont un peu des rêves sans corps, des visions flottantes que ses douces *Fiancées*, ses *Promenades d'amoureux*, où des couples ingénus sommeillent dans une aube grise au pied d'une aubépine, se tenant par le petit doigt; ce n'est plus qu'un conte bleu, une légende dite à mi-voix, une grisaille



Phot. Librairie de France.

Fig. 615. — Jongkind : La Jetée.

brouillée où nagent des regards de femmes, comme des regards d'outre-vie, venus du fond anxieux de l'amour et de la destinée. Le bon Thijs s'égare un peu dans ces vapeurs, mais on devine toujours dans le brouillard l'âme raffinée de l'artiste et le chant d'Ariel.

Jongkind et Vincent van Gogh. — Ces maîtres de La Haye ont eu peu d'action hors des frontières du pays (excepté Israëls, dont l'influence fut grande sur l'Allemagne de Uhde et de Max Liebermann). Deux peintres, à trente ans d'intervalle, s'en détachèrent tour à tour, se mêlèrent au grand courant de l'art français et jouèrent un rôle de premier plan dans la peinture européenne.

J.-B. Jongkind (1819-1891) est exactement le contemporain de Bosboom. Mais, tandis que celui-ci ne sortit guère de sa patrie, Jongkind vint de bonne heure en France, à l'heure où se levait l'astre des derniers jours de Corot, et où paraissaient dans leur fraîcheur les combes et les

futaies de Courbet. Pour dire précisément les choses, il ne fut pas de l'école de Fontainebleau, mais du groupe d'Auvers-sur-Oise; il navigua dans le bac de François Daubigny, et fut avec lui, et Boudin et Lépine, un des pionniers de l'impressionnisme. Il introduisait dans le paysage une largeur d'expression et des frémissements nouveaux; les formes se résument, la touche plus nerveuse, plus heurtée, apparaît plus visible et cherche moins à peindre les choses que le frisson des choses. Le tableau se rapproche de l'étude; c'est à la sensation elle-même, et non plus au cerveau, que l'on confie le soin de dégager le sens, de faire l'unité. Mais c'est surtout dans ses études, dans ses innombrables dessins, touchés de quelques taches d'aquarelle, que Jongkind se révèle un maître de l'avenir, un inventeur, ou plutôt un ingénieux émule de ces Japonais dont les estampes commençaient à se répandre. Ce bonhomme jovial, franc biberon, ennemi de l'eau (excepté en peinture), ce peintre des rivières, des ports, des plaines, des polders, n'a pas attaché son nom à un seul de ces chefs-d'œuvre que sont *La danse des nymphes* ou *Le Beffroi de Douai*. Il ne sera jamais un des dieux de la peinture. Mais il fut un bon ouvrier, un de ceux dont Claude Monet a pu dire : « Sans lui, nous ne serions pas là. »

Vincent van Gogh (1853-1890), né trente-quatre ans après Jongkind, est mort (à trente-sept ans) une année avant lui. Dans l'ordre de l'histoire, l'un prélude à l'impressionnisme, l'autre arrive pour le liquider; il est moins l'héritier des impressionnistes que le fondateur d'un autre art. Nulle existence plus pathétique et d'ailleurs mieux connue, depuis qu'on a publié ses *Lettres* à son frère, le plus beau document que nous possédions sur l'art, avec le *Journal* de Delacroix.

C'était le fils d'un pasteur du Brabant, et lui-même conserva toujours dans son esprit troublé une forte préoccupation mystique et religieuse. Il se fit précepteur, missionnaire, apôtre, et cette qualité d'émotion morale est ce qui toujours lui fit placer Millet au-dessus de tous les modernes. Un de ses oncles était employé à La Haye chez Goupil, le grand marchand de peinture, et le jeune homme fut d'abord destiné à ce commerce : il dut à cette éducation une connaissance des maîtres et une familiarité bien rare avec leurs œuvres. Personne n'a mieux parlé que lui de Rembrandt, de Frans Hals, de Vermeer, de Delacroix. C'est ainsi qu'il connut Millet, dont la gloire fut prodigieuse vers 1875. Il l'a imité dans un tableau : *L'Homme qui remet sa veste* (Musée d'Utrecht). Il est remarquable que le *Semeur* ait été reproduit et également admiré par trois maîtres aussi différents que le sont Mathieu Maris, Van Gogh et Toorop.

Je passe sur la vie à Londres, la tentative d'apostolat dans les mines du Borinage, les deux ou trois années de retraite chez ses parents, où il

cherche à calmer dans les livres sa soif de foi, de critique et de songes. Ce fut une fringale d'idées, une espèce de fièvre chaude. Tout à coup, on apprit qu'il fermait les bouquins et se mettait à peindre. Il avait vingt-cinq ans.

Si l'on veut prendre une idée de cette rapide et fulgurante carrière, qui tient tout entière en douze ans, il faut voir à La Haye ses quatre cents tableaux et dessins de la Collection Kroeller : c'est là seulement qu'on peut mesurer la course de ce météore. Encore, la moitié de ces douze ans ne compte pas : de ce qu'on a appelé la « période hollandaise », hormis deux ou trois natures mortes, il ne reste pas un tableau passable. La peinture est sourde, terreuse, empâtée comme un épais limon d'où la brosse n'arrive pas à se dépêtrer. L'artiste fait des efforts surhumains et s'embourbe. L'œuvre-type de cette époque, ce sont *Les mangeurs de pommes de terre* (Collection Gosschack, Bussum), avec leurs masques de terre cuite, leurs pinces de crustacés et ce caractère effrayant d'énergie mécanique, qui fait qu'il n'y a qu'un pas d'un pareil tableau à certains essais du cubisme, où la forme humaine se traduit en mannequins de fer et en systèmes de pièces d'acier articulées.



Phot. Bulloz.

FIG. 616. — Van Gogh : Portrait.
(Collection Bernheim jeune, Paris.)

C'est en 1886 que Vincent arrivait à Paris. Sa véritable carrière commence, et va se dérouler en quatre ans. Son frère, employé chez Goupil, le conduit tout de suite sur la ligne de feu. C'était l'année de la dernière exposition impressionniste : le novice, pour ses débuts, voyait les résultats de cette prodigieuse enquête sur les formes et les couleurs, la plus ardente et la plus décisive qu'il y ait eu au monde depuis Florence et Venise : c'était ce mouvement d'idées, cette fièvre de recherches dont ne se doutait guère la paisible Hollande ; Degas, Monet, Renoir, Pissarro jetaient tout leur éclat, Seurat se révélait, et le puissant Gauguin commençait sa révolution. Pour une recrue débarquée la veille de sa province, ce fut le coup de foudre. Gauguin surtout s'empara de son imagination. D'un seul coup, sa palette se débarrasse des ombres, rejette pour jamais les tons sales, les boues opaques où elle s'enlisait ; il absorbe d'un trait les conquêtes de deux générations, toute la lumineuse poétique impressionniste, et se met à peindre en tons purs ;

il s'abandonne à son démon, se livre à son génie latent du chromatisme.

On ne peut suivre les étapes de cette production farouche, ces cinquante mois de délire, dont le spectacle est resté unique dans l'histoire et qui devaient finir par le cabanon et la mort. Paris et Montmartre, le cabaret du père Tanguy, Arles, puis la maison d'aliénés de Saint-Rémy, enfin Auvers-sur-Oise et le suicide marquent les stations de cette tragédie.

A le prendre dans ses œuvres véritablement décisives, celles de la période arlésienne (1888-1889), toute la technique de Van Gogh tient dans ces quatre lignes d'une lettre à Émile Bernard : « Quand je vois un monsieur en noir lire l'*Intransigeant*, pourquoi ne pas peindre ledit monsieur avec du simple noir d'os et l'*Intransigeant* avec du simple blanc tout cru? » Employer les tons sans mélange, tels que le marchand les vend, et ne rechercher leur accord que par les rapports justes des masses colorées, sans système particulier, sans mystère, sans « cuisine », telle est, dans sa simplicité, la découverte de Van Gogh : mais se servir de tons entiers, qui s'exaltent les uns les autres, comme on fait dans le vitrail, implique, comme dans le vitrail, des contours cernés, des traits de plomb qui circonscrivent la forme, par conséquent un dessin très vigoureux. Van Gogh est un des plus puissants dessinateurs qui soient, un extraordinaire inventeur d'arabesques, qu'il poursuit dans le ciel, dans les modelés des terrains et jusqu'à l'intérieur des formes, où sa touche fougueuse, appuyée en zébrures, en virgules, en lanières, en hachures, dessine tout le temps et reproduit les caractères têtus et volontaires de sa plume ou de son crayon.

Par ces procédés de verrier ou de graveur sur bois, il arrive à communiquer aux objets les plus terre-à-terre un caractère saisissant : une paire de godillots éculés, une chaise de paille (Tate Gallery) deviennent épiques. Il trouve dans le paysage des rythmes grandioses : les montagnes, les cyprès échevelés, hagards prennent des aspects de flammes. Les fleurs surtout sont prodigieuses : ses bouquets d'iris (Utrecht) sont des œuvres sans pareilles dans toute la peinture.

Mais dans toutes ces toiles, furieuses et magnifiques, ce qu'il cherche avant tout, c'est l'expression de son âme par la tonalité ; cette communion avec l'infini, cette profondeur du divin qu'il sentait chez Rembrandt, chez Delacroix, chez les paysans de Millet, il veut y atteindre comme eux, mais à sa propre manière, en communiquant sa passion, et en magnifiant par la lumière et la somptuosité de l'orchestration les choses et les êtres les plus simples de cet univers. Du ton et de l'éclat solaire, ce visionnaire singulier se fit une abstraction : ce fut sa chimère à lui, la part d'idées et de symboles qu'il ajouta à la nature.

Personne plus que lui (sauf Delacroix) ne crut au langage passionné et à la vertu émotive des couleurs. Certaines couleurs qui font frémir et que personne n'avait osées, des soufres, des jaunes, des ocres, des bleus, des ors, des mauves, des lilas, des violets et des orangés, deviennent les éléments essentiels de sa musique. Mais comment expliquer l'éloquence de ce peintre frénétique, qui écrivait ces mots étranges : « Le laurier-rose,... c'est l'amour », ou : « Le murmure des oliviers a quelque chose d'immensément vieux », qui n'a voulu voir dans le monde que les émotions, les misères, les extases de son « moi », et qui, dans le tableau d'un petit jardin au crépuscule, voulait faire sentir l'agonie de Gethsémani.



Phot Librairie de France

Fig. 617. — Van Gogh : Les Aliscamps.

Ce lyrique forcené, haletant et à demi fou, laisse une œuvre étrange qui, dans cette pratique et assez prosaïque Hollande, étonne comme une fille sans mère. Mais, au Cabinet des Estampes d'Amsterdam, on feuillette les gravures de cet autre visionnaire, contemporain de Rembrandt, égaré au XVIIe siècle, et qui finit, lui aussi, par la folie et le suicide : on parcourt ces feuillets que Van Gogh n'a pas connus, où le même paysage lunaire et chimérique prend des sens différents par des impressions de safran ou de fraise écrasée, où des cimes d'arbres dans un bain rose ou vert ont une apparence de madrépores, où des tranches de vieux bouquins annoncent si curieusement le tableau des *Livres jaunes*, où s'expriment la rage de la forme et le pathétique de la lumière. Et on admire que, à deux siècles d'intervalle, le cas de Van Gogh répète le phénomène d'Herkules Seghers.

Les contemporains. — Pendant que ce peintre excentrique poursui-

vait sa course effrénée de comète solitaire, la peinture hollandaise continuait à petit bruit son existence modérée.

Deux peintres bien divers se partagent l'influence et sont les maîtres de l'école de La Haye à la seconde génération : ce sont Breitner (1857-1925) et Toorop (né en 1858). Le premier est le plus brillant des élèves d'Israëls, autrement varié et multiple que son maître, épris de la vie moderne, du mouvement, des chevaux, des actrices, qu'il peint à coups de brosse puissants, par touches posées à plat, peu fondues, à la façon de Hals et de Manet ; ce peintre de la joie de vivre a fait de splendides académies, les seules nudités de la peinture hollandaise depuis les *Danaés* et les *Bethsabés* de Rembrandt. Deux artistes procèdent à leur tour de Breitner : Isaak Israëls (né en 1865), le fils de Josef, a fait une foule de tableaux, de vives impressions du café-concert, du théâtre, des lieux où l'on s'amuse, et de la grande féerie bouddhique, des danseuses et des rajahs de Java ; J. Bauer, né en 1867, s'est fait un spécialiste de l'Inde, des temples de Ceylan et de Benarès, des mosquées grandioses et délabrées, et ses toiles ont parfois l'aspect de faïences persanes.

Ian Toorop, né en 1858, est un artiste de psychologie beaucoup plus compliquée. Venu des Indes néerlandaises, il a fait depuis bien d'autres voyages : du réalisme au symbolisme, il a essayé de tout, et le dessin de sa vie morale n'est pas aisé à suivre à travers tant de métamorphoses. On le voit vers 1885 à Londres, sorti de l'école d'Israëls, faisant des études de la rue et de la vie des matelots et des pêcheurs ; mais le voilà touché de la grâce préraphaélite, et il donne en 1892 le curieux et mystique tableau des *Trois fiancées* (Collection Kroeller, La Haye). Vers 1900, il découvre Seurat et se convertit au pointillisme ; on a de lui cependant des portraits à la mine de plomb, des profils d'enfants et de jeunes filles, d'un charme digne d'Ingres. Devenu catholique, il a inventé un système d'expressions hiératiques, où les principes des Rose-Croix, de l'école de Beuron, se mêlent à des tracés linéaires, à des combinaisons abstraites qui ne sont pas sans rapports avec les recherches du cubisme. Cet artiste singulier, nomade, a groupé tout ce qu'il y avait d'inquiet et de chercheur dans la jeunesse : un Thorn Prikker et un Van Konijnenburgh, tous deux nés en 1868, et dont les œuvres offrent un mélange bizarre de Blake et de Michel-Ange, avec les lignes sinueuses chères à Émile Gallé, ou avec les plans anguleux du cubisme.

On est plus en repos avec les portraits d'Haverman et de Jan Veth (1864-1922), dont quelques-uns (le *Dr Lebret*, à Dordrecht) valent les meilleurs portraits de Whistler. De la génération suivante, celle des hommes qui ont aujourd'hui quarante à cinquante ans, M. Jan Sluyters (né en 1881) est le tempérament le plus puissant : c'est une sorte de Matisse hollandais, nourri de Cézanne et des Indépendants, avec des dons de

virtuose ; sa *Maternité* (Collection Boendermaker, Amsterdam) a les qualités qu'on aime chez un Asselin ou chez un Jean Marchand. Mais le meilleur de tous était ce Jan Mankes (1889-1920), mort prématurément, dont on voit au Musée d'Utrecht des fleurs si veloutées, et dont la *Chèvre* (Collection Van Beuningen, à Tiel) est une merveille de forme précieuse et d'intime sympathie, une étude impeccable, qui a le style et la fantaisie d'une chimère de miniature persane. L'art a fait peu de pertes plus regrettables que celle de ce jeune homme. Mais la Hollande demeure, aujourd'hui comme hier, un pays de peintres, un pays où la peinture est un besoin de l'âme et n'est pas plus près de mourir que la passion des fleurs.

BIBLIOGRAPHIE

Belgique. — *Bibliographie nationale belge*, Bruxelles. — Camille Lemonnier. *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*. — André Fontaine. *L'Art belge*, Paris, 1925. — M. J. Alvin. *Fr. Joseph Navez, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, Bruxelles, 1870 ; *Antoine Wiertz, sa vie et ses œuvres, analyse de documents laissés par l'auteur*, Bruxelles, 1869. — J. Potvin. *Antoine Wiertz*, Bruxelles, 1912. — H. Fierens-Gevaert. *Antoine Wiertz*, Turnhout, 1920. — Camille Lemonnier. *Alfred Stevens et son œuvre*, suivi des *Impressions sur la peinture*, Bruxelles, 1906. — W. Armstrong. *Alfred Stevens*, Paris-Londres, 1881. — G. Vanzype. *Henri de Braekelaer*, Bruxelles, 1923. — Émile Leclercq. *Charles de Groux*. Bruxelles, 1871. — Dumont-Wilden. *Fernand Knopff*, Bruxelles, 1907. — P. Lambotte. *Henri Evenepoel*. Bruxelles. 1908 ; Gustave Moreau et ses élèves, lettres d'H. Evenepoel à son père. *Mercure de France*, 19:3. — Loys Delteil. *Henri Leys, H. de Braekelaer, James Ensor* (*Le peintre-graveur illustré*, t. XIX, 1925). — F. Cuypers. *James Ensor, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1925. — Garvens Garvensburg. *James Ensor, Maler, Radierer, Componist*, Hanovre, 1915. — G. Le Roy. *James Ensor*, Paris-Bruxelles, 1922. — J. J. Delen. *Rik Wouters, zijn leven, zijn werk*, Anvers, 1922. — W. Ensel. *Constantin Meunier*, Bielefeld, 1907 (*Künstler Monographien*, n° 79). — C. Lemonnier. *Constantin Meunier*, Paris, Floury, 1904. — A. Fontaine. *Constantin Meunier*, Paris, Alcan, 1925. — A. Alexandre, F. Champsaur. *Félicien Rops et son temps*, Bruxelles, 1897. — F. Blei. *Félicien Rops*, Berlin, s. d. — C. Lemonnier. *F. Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, 1908. — O. Mascha. *Félicien Rops und sein Werk, Catalog seiner Gemaelde*, etc . Munich, s. d.

Hollande. — G. H. Marius. *De hollandsche schilderkunst en XIX eeuwe*, La Haye, 1903 ; nouv. éd., 1922 (traduct. anglaise, La Haye, 1908) ; *Johannes Bosboom*, La Haye, 1917. — Croal, Thomson et Holme. *James Matthew, Willem Maris*, n° spécial du *Studio*, 1907. — H. de Boer. *Willem Maris*, Zeircher, s. d. — Th. de Boek. *Jacob Maris*, Amsterdam, s. d. — Moreau-Nélaton. *Jongkind raconté par lui-même*, Paris, 1918. — Max Liebermann. *Josef Israëls*, Berlin, 1901 ; 2e éd., 1918. — E. Phythian. *Josef Israëls*, Londres, 1912. — P. Tilcken. *Josef Israëls*, Bergame, 1910 ; *Essai de catalogue descriptif des eaux-fortes de J. I.*, La Haye, 1890. — Vincent van Gogh. *Brieven aan zijn broeder*, Amsterdam, 3 vol. ; 2e éd., 1924 ; *Lettres à Émile Bernard*, Paris, 1911. — P. Cohn. *Van Gogh*, Paris, 1925. — Du Guesne. *Persoenliche Erinnerungen an V. v. G.*, Munich, 1911. — Th. Duret. *Van Gogh*, Paris, 1916. — J. Maier-Graefe, *Vincent*, 2 vol., Munich, 1921. — Grote. *Memoirs of the life of A. Scheffer*, Londres, 1860. — A. Stex. *A. Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1859. — H. de Groot. *Ary Scheffer*, Groningue, 1872. — Vitet. *L'œuvre d'A. Scheffer reprod. en photographie*, Paris, 1860. — H. Zimmern. *Sir Lawrence Alma Tadema*, Londres, 1902. — R. Dircks. *The later work of Sir L. Alma Tadema*, Londres, 1910 (*The Art Journal*).

CHAPITRE XXIV

L'ART EN HONGRIE[1]

Isolé au cœur de l'Europe centrale, dans la vaste plaine danubienne que limite vers l'Est l'orbe grandiose des Carpathes, le peuple hongrois, bloc erratique abandonné par le reflux des grandes invasions, a une individualité ethnique et linguistique si accusée que son histoire exige une étude à part. Bien qu'il ait été associé pendant plusieurs siècles à l'Autriche allemande sous la dynastie des Habsbourg, il ne fait pas partie du monde germanique ; il n'appartient pas davantage au monde slave, qui l'enserre à l'Est et au Midi. Les « Magyars » ne rentrent même pas dans la vaste communauté indo-européenne : ce sont des Touraniens, rameau détaché de la race ouralo-altaïque, et les seuls frères de race et de langue qu'ils comptent en Europe sont les Finnois et les Turcs.

Cependant la civilisation a fait de ces Touraniens nomades, fixés aux bords du Danube et de la Tisza, de véritables Européens et qui plus est des Occidentaux. A partir du moment où les Hongrois se sont convertis à la foi chrétienne, ils ont participé, plus étroitement que les Slaves byzantinisés, puis mongolisés, à la civilisation générale de l'Europe. Ils ont été non seulement le poste avancé, mais encore le rempart de l'Occident.

Poste d'honneur, mais aussi de danger. La Hongrie héroïque fut plus d'une fois victime, comme la Pologne, de sa situation géographique à l'avant-garde de la chrétienté. C'est sur son corps que sont passés les Turcs pour assiéger Vienne. Pendant plus d'un siècle et demi, la vieille citadelle de Bude, dont le roi-mécène Mathias Corvin avait fait une acropole, est restée une forteresse de l'Islam, où le croissant a remplacé la croix.

1. Par M. Louis Réau.

Ces tragiques vicissitudes de l'histoire du peuple hongrois expliquent le manque de continuité de son art. On peut distinguer dans son évolution trois périodes très nettes.

Des origines à 1526, c'est-à-dire depuis l'introduction du christianisme par le roi saint Étienne jusqu'à la sanglante défaite de Mohács qui consacre le triomphe des Musulmans, l'art hongrois se développe avec éclat sous l'influence française et italienne.

De 1526 au XIX[e] siècle, la Hongrie turquifiée s'endort, puis se laisse germaniser docilement par les Habsbourg qui visent à en faire une simple province de l'Autriche.

Enfin le XIX[e] siècle marque le réveil progressif de la nation, qui s'épanouit splendidement à partir du compromis dualiste de 1867 : accord à la fois bienfaisant et fatal, qui émancipe la Hongrie, sans briser toutefois ses liens dynastiques et diplomatiques avec l'Autriche allemande qui devait l'entraîner en 1914 dans sa course à l'abîme.

I. — LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

Budapest, métropole historique de la Hongrie, a des origines très anciennes, puisque le Vieux Bude (*Ó-Buda*) s'élève sur l'emplacement de la ville romaine d'Aquincum. Les Magyars s'y établirent en 898 et donnèrent à la ville, que sa magnifique situation sur des hauteurs dominant le Danube prédestinait au rôle de capitale, un nom d'origine slave : *Pest* (prononcer Pecht), qui signifie « four » (à chaux), dont la traduction allemande est *Ofen*. Cette appellation passa ensuite à la ville neuve qui s'étendait dans la plaine sur la rive gauche du Danube, et le vieux nom de Bude fut alors restitué à la ville haute de la rive droite[1].

Influence française. — C'est vers la France, fille aînée de l'Église, que se tourne la Hongrie aussitôt après sa conversion au christianisme. Le roi saint Étienne, le Clovis des Magyars, se fait couronner en 1001 par le pape français Gerbert; il adresse des missives et envoie des messagers à Odilon, le célèbre abbé de Cluny, dont le successeur Hugues fut reçu à la cour de Hongrie. Les Bénédictins établis au Mont Saint-Martin adoptent le plan de la basilique de Cluny.

L'abbaye de Saint-Gilles en Languedoc a joui en Hongrie comme en Pologne d'un prestige presque égal à celui du grand monastère bourguignon. Le héros de la chevalerie hongroise, le roi saint Ladislas,

1. Cependant les Allemands continuèrent à dire Ofen en parlant de Bude : de sorte qu'ils appellent encore aujourd'hui la ville double de Buda-Pest, Ofen-Pest, ce qui est une pure et simple tautologie.

fonda en 1091 au Nord de la Drave une abbaye de Saint-Gilles, étroitement rattachée à la maison-mère du Languedoc; il se fit enterrer dans cette abbaye, où il y avait encore au XIIIe siècle des moines français.

C'est sous le règne de Béla III, qui avait épousé une princesse de la dynastie capétienne, Marguerite, fille de Louis VII et sœur de Philippe-Auguste, que l'influence de l'art français devient tout à fait prédominante en Hongrie. Béla III invite Pierre, abbé de Cîteaux, à venir fonder dans son royaume des établissements de Cisterciens, auxquels il garantit des droits et privilèges équivalents à ceux dont ils jouissaient en France. Le premier couvent de l'Ordre fut construit à Egres en 1174 par des religieux venant de Pontigny. En 1182 eut lieu la fondation de l'abbaye de Zircz, la fille de Clairvaux, la *Nova Claravallis*, qui est actuellement la maison principale des Cisterciens de Hongrie. Les moines qui introduisent dans le royaume de saint Étienne l'art roman, dont le chef-d'œuvre est le portail de l'église de Jak, restent en contact permanent avec l'abbaye chef d'Ordre : les abbés des couvents de Hongrie se rendaient tous les trois ans au grand chapitre de Cîteaux.

L'Ordre de Prémontré, fondé près de Coucy par saint Norbert, vint s'établir en Hongrie en même temps que les Cisterciens, et devint, lui aussi, un agent d'expansion française.

Il faudrait enfin tenir compte de l'action des Ordres de chevalerie : Templiers, Hospitaliers ou Chevaliers de Saint-Jean, composés en grande partie de Français qui reçurent l'hospitalité des rois de Hongrie. L'un de ces chevaliers, Richard de Beaujeu, fut enterré en 1210 dans la cathédrale d'Esztergom, sous une dalle portant cette belle inscription funéraire : *Chevalier qui aimait droiture.*

Le plus célèbre des architectes dont le nom reste attaché à l'expansion de notre architecture gothique dans le royaume de saint Étienne est Villard de Honnecourt, qui, après avoir voyagé « en mult de terres », fut « mandé en la terre de Hongrie ». Nous ne connaissons pas avec précision la date et la durée de son séjour. Mais il y a tout lieu de croire qu'il arriva vers 1235, après la retraite des Mongols, afin de réparer les ruines qu'ils avaient laissées derrière eux, appelé sans doute par les moines de Cîteaux, pour lesquels il avait travaillé dans sa province natale du Cambrésis. Nous savons, par son fameux album de dessins conservé à la Bibliothèque Nationale, qu'il y resta « maint jor », peut-être une dizaine d'années. Il fit bénéficier la Hongrie de sa connaissance des églises du Nord de la France, et l'on ne peut guère douter de sa participation à la construction de la cathédrale Sainte-Élisabeth de Cassovie (Kassa), quand on voit la similitude du plan de cet édifice avec celui de Saint-Yved de Braisne. D'autre part, le plan de Notre-Dame de Bude semble une réduction de celui de la cathédrale de Cambrai.

Un autre architecte français, Martin Ravegy, aurait construit à la même époque l'église de Kalocsa.

Sous la dynastie des rois de la maison d'Anjou, qui succède en 1301 à la dynastie nationale des Arpad, l'influence française se renforce. La sculpture funéraire s'inspire de l'école de Bourgogne : c'est ainsi que le tombeau du roi Casimir, érigé à Cracovie par Louis le Grand de Hongrie, procède des tombeaux des ducs de Bourgogne. Le chef-d'œuvre de la sculpture de cette époque, la statue équestre en bronze de *Saint Georges combattant le dragon*, par les frères Martin et Georges de Koloszvar, aujourd'hui érigée dans une cour du Hradschin à Prague, est d'une grâce légère qui rappelle les orfèvreries et les ivoires français du XIV[e] siècle.

L'empereur Sigismond de Luxembourg engage en France un peintre, maître Martin, et un enlumineur nommé Perrin; il fait venir à Bude des maçons de Bray-sur-Somme et des tapissiers de haute lice d'Arras. Sous son règne, il y avait dans la capitale hongroise une rue des Français.

Dans la première moitié du XV[e] siècle, nous retrouvons encore l'influence française dans le magnifique château que Jean Hunyadi (Hunyadi János) fait construire à Vajda-Hunyad en Transylvanie[1] : ce fait n'a rien de surprenant, puisque ce prince avait accompagné l'empereur Sigismond dans son voyage à travers la France, d'Avignon à Paris.

La Renaissance italienne a Bude. — Sous le règne de son fils Mathias Hunyádi, surnommé Corvin, à cause du corbeau qui figurait dans ses armoiries, la Renaissance italienne se pose comme une Victoire ailée sur la colline de *Bude* en même temps que sur le *Wawel* de Cracovie et sur le *Kreml* de Moscou. Cette triomphale envolée fut favorisée par une série de mariages italiens. Tandis que le roi Sigismond I[er] de Pologne épouse une princesse milanaise, Bona Sforza, et que le grand prince de Moscovie Ivan III se remarie avec une Byzantine d'éducation romaine, Zoé Paléologue, Mathias Corvin obtient en 1476 la main de Béatrice d'Aragon, fille de Ferdinand, roi de Naples.

A partir de ce moment et jusqu'à la conquête turque, l'art italien va imprimer sa marque à la métropole danubienne. Dès 1467, Mathias Corvin avait demandé à la ville de Bologne de lui prêter Aristote Fioravanti, qu'il désirait employer à des travaux de fortification. De nombreux sculpteurs italiens travaillent pour la cour de Bude : par exemple, Verrocchio, qui sculpte pour le roi des bustes d'*Alexandre* et de *Darius* et une fontaine de marbre; Laurana, à qui est dû le beau buste

1. Une copie de ce château historique, qui appartient depuis 1918 à la Roumanie, a été reconstituée par l'architecte Alpár, à l'entrée du Parc de la ville de Budapest, à l'occasion des fêtes du Millénaire.

de *Béatrice d'Aragon*; Benedetto de Majano, Baccio Cellini, oncle de Benvenuto, qui se rendit en 1479 à Bude; l'orfèvre-médailleur Cristoforo Foppa, surnommé Caradosso. Les peintres sont moins nombreux : cependant on peut citer Masolino da Panicale et Filippino Lippi qui, s'il ne se laissa pas attirer en Hongrie, peignit du moins d'après une médaille le portrait de *Mathias Corvin*. C'est sans doute à Milan que fut exécuté le *Calvaire de Strigonie*, merveilleuse pièce d'orfèvrerie et d'émaillerie de la Renaissance, conservée dans le trésor de la cathédrale d'Esztergom.

Le roi Mathias était peut-être encore plus bibliophile que Mécène. Les livres étaient sa grande passion : beaucoup furent enluminés par le célèbre miniaturiste florentin Marc Attavante. De cette *Bibliothèque Corvinienne*, qui fut l'une des plus admirables « librairies » de la Renaissance, il ne reste plus malheureusement que quelques épaves.

Le premier peintre d'origine hongroise que nous connaissions, Michele Ongaro ou Pannonio (1415-1464), a vécu en Italie et se rattache à l'école de Ferrare. Il travailla avec Cosimo Tura à la décoration du palais d'Este. Il est représenté au Musée de Budapest par une curieuse allégorie de *Cérès*, assise sur un trône en marqueterie de marbre, couronnée d'épis, tenant dans les mains des pampres et des roses. La raideur de l'attitude, la somptuosité du costume et des accessoires, traités avec une minutie d'orfèvre, les guirlandes décoratives de fruits montrent que ce « Pannonien » s'était assimilé de son mieux les leçons de ses maîtres ferrarais.

II. — DE 1526 AU XIXe SIÈCLE

Le 17 septembre 1526, après la bataille de Mohács où succomba le roi Louis II de Hongrie, le sultan Soliman le Magnifique fit à Bude une entrée triomphale. L'occupation turque devait durer cent soixante ans, de 1526 à 1686 : ce fut pour la civilisation hongroise, fécondée et affinée successivement par l'art français du moyen âge et la Renaissance italienne, une véritable catastrophe. Tout ce brillant passé fut anéanti. Le palais de Mathias Corvin, rempli de chefs-d'œuvre de la Renaissance, fut saccagé et détruit, les églises transformées en mosquées ou en étables à chameaux. La longue domination turque ne sut rien substituer à tout ce qu'elle détruisait : il n'en reste d'autres traces que quelques bains et le turbé de Gul-Baba.

Le siège de 1686 acheva la ruine de Bude. Les minarets furent rasés à leur tour, comme l'avaient été les clochers. Mais aucune vie nouvelle ne germa sur ces ruines. Pendant tout le XVIIIe siècle, Bude, ou plutôt Ofen, vécut la vie engourdie d'une petite ville de province germanisée. Les

patriotes constataient avec douleur les progrès de cette germanisation : *Metropolis Hungariæ germanica facta est.*

Négligée par les Habsbourg, Bude ne vit s'élever aucun monument comparable aux fastueux palais « baroques » de Vienne et de Prague. Les églises des Franciscains et de l'Université (1715) ne sont que de bien modestes imitations des églises autrichiennes.

Ce qui est intéressant à noter, c'est la réapparition, encore timide, de l'influence française en architecture comme en peinture. Le château du prince Eugène de Savoie, construit en 1702 à Ráckeve par Lucas Hildebrandt, reproduit le plan de Vaux-le-Vicomte. Le prince Nicolas Esterházy, ébloui par Versailles, veut rivaliser avec Louis XIV en élevant au milieu des marécages son château d'Eszterháza ; il fait remanier par l'architecte français Charles Moreau, fixé à Vienne, sa résidence d'Eisenstadt dans le Burgenland. Un magnat hongrois, le baron Fekete, fit le pèlerinage de Ferney et en revint avec une admiration si passionnée pour Voltaire qu'il copia religieusement, près de Pest, le château de son idole.



Fig. 618. — Jean Kupetzky : L'artiste avec sa femme et son fils. (Musée de Budapest.)

Les circonstances étaient si peu favorables à la vie artistique que tous les peintres magyars sont obligés pour vivre de s'expatrier. Kupetzky et Manyoki s'installent en Allemagne, le premier à Nuremberg, le second à Dresde, tandis que Bogdáni se fixe à Londres.

Jean Kupetzky (1667-1740), né dans le district de Pozsony (en allemand Pressburg, en tchèque Bratislava), est revendiqué par les Allemands et par les Tchèques : c'est en réalité un peintre cosmopolite, de formation italienne et flamande, qui ne présente aucune originalité ethnique. Portraitiste vigoureux, il est justement considéré comme un des meilleurs maîtres du style baroque dans l'Europe centrale. On lui doit des por-

traits officiels de souverains : l'empereur *Charles VI*, le tsar *Pierre le Grand*, *François Rákóczi*, prince de Transylvanie; mais nous préférons à cette pompe un peu lourde la bonhomie de certains portraits intimes : *Le joueur de flûte* et surtout le plaisant tableau de famille où l'artiste s'est représenté, le pouce passé dans la palette, près de sa femme aux seins nus.

Son contemporain Adam Mányoki (1673-1757) est beaucoup plus imprégné du goût français, qui dominait alors en Europe. Bien qu'il ne soit jamais venu en France et qu'il ait passé presque toute sa vie à Dresde, à la cour du roi de Pologne Auguste II, auquel il avait été recommandé par François Rákoczi, il reflète manifestement la majesté décorative de Largillierre et, vers la fin de sa vie, l'élégance mondaine de Nattier. Pour indirecte qu'elle soit, cette influence est très explicable : le premier peintre de la Cour, directeur de l'Académie de Dresde, sous les ordres duquel travaillait Mányoki, était en effet le peintre français Louis de Silvestre. Rien d'étonnant qu'un Hongrois transplanté dans un pareil milieu ait peint dans le goût de Largillierre et de Pesne. Ses portraits du Musée de Budapest : *François Rákoczi*, la princesse *Louise de Carignan*, s'accorderaient à merveille avec les œuvres de ces maîtres, au point de prêter parfois à des confusions.



Fig. 619. — Adam Mányoki : Portrait du comte Werthern.
(Musée de la Ville, Budapest.)

Quant à Jacques ou James Bogdáni (1660-1724), qui chercha fortune à la cour d'Angleterre, c'est un bon peintre de natures mortes, formé à l'école des Hollandais : ses oiseaux de basse-cour s'efforcent de rivaliser avec ceux de Hondecoeter. A la même époque, le paysagiste Joseph Orient (1677-1747) s'évertue à copier dans ses paysages du Tyrol ou du Rhin la manière de Brueghel et de Saftleven.

Même dépendance de l'étranger dans les arts décoratifs. Les faïences de la manufacture d'Holics, fondée en 1743 près de Pozsony, imitent les produits de Meissen, de Vienne et de Sèvres.

En somme, l'art hongrois ressemble, pendant la longue période de

détresse que fut l'occupation turque, à un arbre déraciné ou à une plante de serre. C'est seulement au XIXe siècle que, cessant d'être pratiqué exclusivement par des étrangers fixés en Hongrie ou par des Hongrois émigrés à l'étranger, il va prendre un caractère national.

III. — LE XIXe SIÈCLE

Le XIXe siècle, époque de l'éveil national, est le grand siècle de l'histoire hongroise. Toutefois les progrès ne sont pas simultanés dans tous



Fig. 620. — Le Musée national hongrois, à Budapest, par Michel Pollack.

les domaines. Le développement des arts plastiques est en retard sur l'évolution politique et littéraire. Les principaux artistes dont s'honore la Hongrie : les architectes Ybl, Feszl et Lechner, le sculpteur Izsó, les peintres Lotz et Székely, Munkácsy et Szinyei naissent seulement entre les années 1830 et 1845, alors que le comte Étienne Széchenyi, sur le terrain politique, Michel Vörösmarty, dans le domaine de la littérature, avaient déjà accompli leur grande œuvre de réforme.

Il faut donc distinguer dans la Renaissance artistique hongroise deux périodes bien tranchées, que sépare le compromis austro-hongrois de 1867. Depuis le début du XIXe siècle jusqu'en 1867, l'art magyar n'est en somme qu'un art provincial, imprégné d'influence allemande, qui prend ses mots d'ordre à Vienne et à Munich. A partir de 1867, cette période de préparation et d'apprentissage peut être considérée comme

close : l'art hongrois se libère de l'emprise germanique, va chercher de préférence ses modèles dans l'école française et prend un vigoureux essor jusqu'à la catastrophe de 1918.

I. AVANT 1867

Dans la première moitié du XIXe siècle, Bude et Pest qui se font face sur les deux rives du Danube, sont encore de petites villes d'aspect provincial, complètement isolées l'une de l'autre. Le premier pont fixe sur le Danube, le célèbre Pont suspendu ou *Pont de chaînes* (Láncz-hid), ne fut construit qu'après l'inondation de 1838 par les ingénieurs anglais William et Adam Clark, et les deux villes jumelles n'ont été réunies administrativement qu'en 1872.



FIG. 621. — Étienne Ferenczy : L'Origine des Beaux-Arts.
(Musée de Budapest.)

La vie artistique ne s'y développe qu'assez lentement. Cependant l'architecture est favorisée par la bienfaisante activité d'un Comité d'Embellissement créé sur l'initiative de l'Archiduc Palatin Joseph. Le style Empire ou néo-classique est représenté à Pest par un architecte d'une grande distinction, Michel Pollack (1773-1855), dont le nom, trop peu connu à l'étranger, mérite d'être cité à côté de ses contemporains Fontaine, Schinkel, Corazzi, Rossi, qui décorent, dans le même goût noble et sévère, Paris, Berlin, Varsovie et Pétersbourg. Il avait commencé par construire en façade sur le Danube le beau palais de la *Redoute* (1827-1833), qui fut malheureusement bombardé et détruit par les Autrichiens en 1849 ; la décoration intérieure était réputée pour sa polychromie délicate et la fraîche harmonie des fonds clairs : gris perle, jaune d'ivoire, sur lesquels se détachait la blancheur des stucs. Le chef-d'œuvre de Pollack, construit quelques années plus tard, de 1837 à 1846, s'est par bonheur conservé intact : c'est le *Musée national hongrois* (Magyar Nemzeti Múzeum), édifice grandiose auquel un portique monu-

mental de huit colonnes corinthiennes sert de frontispice. Pest a vu s'élever depuis des palais plus ambitieux : mais aucun n'exprime avec plus de noblesse le légitime orgueil d'une nation renaissante fière de son passé.

La sculpture et la peinture restent en deçà de ces premières réalisations architecturales. Le premier sculpteur hongrois moderne, Étienne Ferenczy (1792-1856), n'est qu'un médiocre élève de Thorvaldsen et de Canova qu'il connut à Rome. Il avait commencé un monument du roi Mathias ; mais, ne trouvant pas les fonds nécessaires, il brisa ses modèles et se retira découragé en province, dans sa ville natale.



Fig. 622. — Nicolas Barabás : Portrait de la baronne Ormay.
(Musée de Budapest.)

C'est également en Italie que se forme et que se fixe le premier paysagiste hongrois : Charles Markó (1791-1860). Ses petits paysages baignés d'une lumière chaude et transparente à la Claude Lorrain, mais gâtés à nos yeux par une exécution trop menue et une touche porcelainée, lui valurent une telle réputation qu'il fut nommé par le grand-duc de Toscane professeur à l'Académie de Florence et qu'on lui demanda son portrait pour la Galerie des Offices. Le malheur est qu'il n'y a dans cette formule, reprise par ses fils, rien de hongrois.

La plupart des peintres de la génération suivante vont se former à Vienne, qui est encore à cette époque la véritable capitale artistique de la Hongrie. C'est à Ferdinand Waldmüller ou à Friedrich Amerling que se rattachent des portraitistes tels que Charles Brocky (1807-1855), fixé à Londres, Nicolas Barabás (1810-1898) ou Joseph Borsos (1821-1883), qui importent à Pest l'art bourgeois de style Biedermeier.

Toutefois l'attraction de Paris commence déjà à se faire sentir.

Michel Zichy (1827-1906), l'Eugène Lami ou le Gustave Doré hongrois, auquel Théophile Gautier, qui le rencontra à Saint-Pétersbourg, a consacré des pages enthousiastes, avait commencé par être à Vienne élève de Waldmüller; mais il combine avec cette influence celle de Delacroix, qui perce dans son *Bateau de sauvetage*, transposition maladroite de *La Barque du Dante*. C'est dans ses aquarelles brillamment enlevées, dans ses illustrations des œuvres de Lermontov et d'Arany qu'il a prodigué le meilleur de son talent.

Victor Madarász (1830-1917), qui fut à Paris l'élève de Léon Cogniet, se laissa également séduire par le génie fiévreux de Delacroix, dont il copia *La Noce juive*; mais c'est surtout aux mises en scène mélodramatiques de Paul Delaroche que font songer ses tableaux d'histoire, dont le plus populaire représente *Ladislas Hunyadi* étendu sur son lit funèbre entre deux cierges qui se consument dans les ténèbres.



FIG. 623. — L'Opéra de Budapest, par Nicolas Ybl.

2. DE 1867 A 1918

Le compromis de 1867, qui émancipe le peuple hongrois et consacre son hégémonie sur la partie transleithane de la monarchie dualiste, marque le point de départ d'un essor prodigieux auquel concourent toutes les forces vives de la nation. La population des deux villes jumelles de Bude et de Pest, fondues désormais en une cité unique, décuple. Partout des monuments s'élèvent, offrant aux architectes, aux décorateurs, longtemps sevrés de commandes, un champ d'activité presque infini. Sous l'impulsion décisive de grands hommes d'État, tels que le comte Jules Andrássy, le ministre de l'Instruction publique Joseph Eötvös, la vie artistique s'organise; une Académie est fondée sous la direction du peintre Jules Benczúr; les artistes reçoivent des bourses à l'étranger. L'État achète en 1871 la collection Esterházy, noyau du Musée des Beaux-Arts.

Le fait essentiel de cette période si active et si brillante est la substitution graduelle de l'art français à l'art allemand qui avait dominé jusqu'alors. Les jeunes artistes hongrois ne se contentent plus d'aller à

Vienne et à Munich; ils poussent jusqu'à Paris, et l'influence vivifiante du réalisme de Courbet, de Bastien-Lepage combat victorieusement l'académisme suranné de Rahl et de Piloty.

Architecture. — Le style Empire de Pollack une fois passé de mode, l'architecture hongroise, suivant l'évolution générale de l'art européen, traverse une période assez confuse d'éclectisme où se heurtent l'esprit de la Renaissance italienne et le souvenir des constructions médiévales, romanes ou gothiques, jusqu'au moment où l'on s'efforcera



Fig. 624. — Le Parlement hongrois, à Budapest, par Emeric Steindl.

de dégager de tous ces éléments archaïques ou étrangers les bases d'une architecture nationale.

Le principal représentant de la néo-renaissance hongroise est Nicolas Ybl (1814-1891), qu'on a comparé assez justement à Gottfried Semper. Après s'être formé par des séjours à Vienne, à Munich, en Italie, il sortit vainqueur du concours institué en 1875 pour la construction de l'*Opéra* de Pest. Ce magnifique édifice, terminé en 1884, dont la loggia rappelle par la majesté de ses proportions la Basilique palladienne de Vicence, passe à juste titre pour un des plus beaux théâtres d'Europe. Le néo-classicisme reparaît dans le *Musée des Beaux-Arts*, construit par Schickedanz de 1900 à 1906.

Mais un autre courant se dessine à la même époque en faveur des formes romanes et gothiques, qui sont remises en honneur par les romantiques. L'architecte qui incarne le mieux ces tendances est

Frédéric Feszl (1820-1884). Dans son œuvre capitale : le palais de la *Redoute* (Vigado), qui remplaça en 1860 l'ancienne Redoute de Pollack, il combine librement des éléments décoratifs empruntés aux façades des églises romanes du Poitou avec des motifs de passementerie tirés du costume national hongrois.

C'est également aux formes médiévales que reviennent, par opposition au néo-classicisme de Pollack et à la néo-renaissance d'Ybl, des architectes tels qu'Emeric Steindl (1839-1902), à qui Budapest doit son gigantesque palais du *Parlement*, imitation flagrante du Palais de Westminster de Londres, et Frédéric Schulek (1841-1919), élève du Viennois Fr. Schmidt, qui dressa au sommet de la colline de Bude



Fig. 625. — Nicolas Izsó : Danseurs de csárdás.
(Musée de Budapest.)

l'église Mathias ressuscitée et le bastion roman des Pêcheurs, d'où le regard embrasse le magnifique panorama du Danube.

Edmond Lechner (1845-1914), élève de Feszl, fait effort pour se dégager de ces pastiches et pour créer un style plus spécifiquement hongrois et oriental en s'inspirant à la fois de l'art populaire et de l'Alhambra moresque de Grenade. Cet amalgame assez singulier au premier abord a donné des résultats assez heureux, sinon tout à fait convaincants, au *Musée des Arts Décoratifs* de Pest.

Sculpture. — Arrachée à l'imitation stérile de Canova et de Thorvaldsen, la sculpture hongroise prend dans la seconde moitié du XIX[e] siècle un développement remarquable. Ses premiers représentants sont Nicolas Izsó (1831-1875), dont les danseurs de csárdás ont déjà un accent très local, et Jean Fadrusz (1858-1903), initiateur de la statuaire



Fig. 626. — Aloys Stróbl : Notre mère.
(Musée de Budapest.)

monumentale en Hongrie, auteur de deux belles statues équestres, celle du roi *Mathias* à Kolozsvár, aujourd'hui en Roumanie (Cluj), et celle de l'impératrice *Marie-Thérèse* à Pozsony, détruite par les Tchèques à leur entrée dans cette ville qu'ils prétendaient ainsi démagyariser.

A la suite de ces maîtres sont venus Adolf Huszár (1845-1885), dont les effigies officielles des grands hommes de la Hongrie : le poète *Petöfi*, le ministre *Eötrös*, l'homme d'État *Deák*, sont assez banales; Aloys Stróbl (1856-1927), qui fait preuve d'un talent très supérieur dans ses portraits d'*Arany*, de *Liszt* et dans sa statue équestre du roi *Saint Étienne* sur la colline de Bude; enfin Georges Zala, à qui est due la décoration plastique du Monument du Millénaire.

Tous ces artistes s'étaient formés dans les ateliers de Vienne ou de Munich. La génération qui leur succède se dirige résolument vers Bruxelles ou Paris et prend conseil de Constantin Meunier, de Van der Stappen ou de Rodin. C'est le cas de Jean Pásztor et d'Étienne Szentgyörgyi, nés tous les deux en 1881, de Sigismond Kisfaludi-Stróbl et de deux sculpteurs fauchés en pleine jeunesse, qui donnaient les plus belles espérances : Sámuel (1883-1914) et Csikász (1884-1914). Bien qu'ils paraissent préoccupés surtout par le problème du nu, quelques-uns de ces sculpteurs se sont éga-



Fig. 627 — Émeric Csikász : Jeune fille nue.
(Musée de Budapest.)

lement essayés avec succès dans l'art plus intime de la médaille et de la plaquette.

A la différence de certains de leurs voisins, les sculpteurs hongrois n'ont jamais donné dans les extravagances du cubisme et du futurisme. Quiconque parcourt les salles de sculpture du Musée de Budapest ne peut s'empêcher d'être frappé de la tenue de cette école, du niveau moyen très élevé de ses productions et des progrès surprenants réalisés comme par miracle en quelques dizaines d'années.



Fig. 628. — Charles Lotz : L'orage sur la puszta.
(Musée de Budapest.)

Peinture. — Quels que soient les mérites de cette jeune école de sculpture, c'est dans le domaine de la peinture que l'art hongrois s'est le plus complètement exprimé.

Avant d'arriver aux trois grands maîtres: Munkácsy, Paál et Szinyei, qui, entre 1870 et 1875, conquièrent à la peinture hongroise, jusqu'alors simple « province » de l'art germanique, droit de cité dans l'art européen, il convient de s'arrêter un instant à leurs précurseurs qui, bien que leur réputation n'ait pas franchi les limites de leur patrie, ont joué un très grand rôle dans le développement de l'art hongrois et même, peut-on dire, dans la découverte artistique de la Hongrie. Charles Lotz (1833-1904), qui avait été à Vienne l'élève de Rahl et qui a peint dans la manière de son maître le plafond de l'Opéra de Pest, découvre la puszta magyare, la grande plaine de l'Alföld, qu'il se plaît à peindre sous de sombres

nuées d'orage. Son contemporain Géza Mészöly (1844-1887), dédaignant les idylles italiennes de Markó, plante son chevalet sur les bords du lac Balaton, « la mer hongroise », dont il s'évertue à rendre dans une tonalité argentée les aspects changeants. Jules Benczúr (1844-1920), formé à l'école de Piloty et de Makart, est le grand maître des cérémonies de la peinture d'histoire, qu'il drape de fastueux oripeaux officiels. Le mieux doué de ces précurseurs est peut-être Barthélemy Székely (1835-1910) : malheureusement il ne sait pas conserver dans ses grands morceaux de décoration ou d'histoire le charme et le feu de ses esquisses.



Fig. 629. — Barthélemy Székely : Autoportrait. (Musée de Budapest.)

MICHEL MUNKÁCSY (1844-1900). — Né à Munkács, vieille forteresse au pied des Carpathes, dont il emprunta le nom suivant l'exemple de Cranach et de Véronèse, Michel Lieb avait commencé, comme ses aînés Lotz et Székely, par se mettre à l'école des Académies germaniques de Vienne, Munich et Dusseldorf. Il garda toute sa vie l'empreinte de l'enseignement de ses premiers maîtres : Rahl, Wilhelm Kaulbach [1] et surtout Ludwig Knaus. Mais, en 1872, sous l'influence de Courbet, dont il avait pu admirer les œuvres à l'Exposition universelle de 1867, il prend le parti d'émigrer à Paris. Cette date marque un tournant décisif non seulement dans la carrière de l'artiste, mais dans l'orientation de l'école hongroise tout entière, qui va dès lors se tourner vers la France. Les succès éclatants que Munkácsy remporta aux Salons le fixèrent définitivement à Paris, où il resta jusqu'en 1896. Ce séjour continu de près de vingt-cinq ans équivaut presque à une naturalisation. Sans renier ses origines hongroises et son tempérament national, il se mua peu à peu en Parisien. « Il appartient plutôt à la France qu'à son pays natal, affirmait un chroniqueur : car c'est parmi les artistes français que son talent se développa de façon si brillante. »

L'accueil qu'il reçut dans sa nouvelle patrie fut infiniment flatteur. Ses grands tableaux historiques ou bibliques, d'un pathétique souvent

1. Dans son tableau de *L'Inondation de Pest*, il emprunte l'idée générale de la composition à *La Bataille des Huns*, de Kaulbach.

théâtral, mais parfois poignant, furent célébrés avec enthousiasme par la critique et le public. La foule se pressait aux Salons ou à la Galerie Sedelmeyer pour admirer *Le dernier jour d'un condamné* (1870), *Milton dictant à ses filles le Paradis perdu* (1878), *Le Christ au prétoire* (1881), *La Crucifixion* (1884). Le tableau du Christ devant Pilate fut comparé à *La Ronde de nuit*. « C'est un bien grand mot que celui de chef-d'œuvre, ne craignit pas d'écrire à ce propos André Michel : en voilà un, ou nous nous trompons fort. »

La même faveur accueillit ses tableaux anecdotiques dans le goût de Knaus : *Au Mont de Piété*, *Le Héros de village*, et ses intérieurs parisiens : *La petite voleuse de sucre*, *La petite virtuose*, *La fête de la châtelaine*, où il s'efforce de rivaliser avec le Belge Alfred Stevens. Il n'y réussit d'ailleurs qu'à moitié : car on sent toujours dans ces peintures des élégances mondaines de la Troisième République une lourdeur de parvenu insuffisamment dégrossi.



Fig. 630. — Michel Munkácsy : Étude pour « Milton ». (Musée de Budapest.)

Si Munkácsy, égaré par l'appétit du succès, a parfois forcé son talent, on ne saurait lui refuser pourtant des dons de peintre. Il a été victime, après sa mort, de la réaction des Impressionnistes contre la peinture à sujets et la sauce d'atelier. Mais le discrédit dans lequel il est tombé est au moins aussi exagéré que l'enthousiasme peu mesuré de ses contemporains. Ses portraits, ses études de paysages, ses tableaux de fleurs pieusement recueillis au Musée de Budapest donnent de son talent une idée beaucoup plus favorable que ses grandes toiles mélodramatiques, enténébrées et défraîchies par des coulées de bitume. Avec le recul des années, Munkácsy nous apparaît comme une des grandes figures non seulement de l'art hongrois, mais de l'art européen. On ne saurait oublier ce que lui doivent notamment les Allemands Max Liebermann et Fritz von Uhde ou le Russe tolstoïen Nicolas Gay.

LADISLAS PAÁL (1846-1879). — L'exemple contagieux de Munkácsy décida son compatriote, le paysagiste Ladislas Paál, à quitter lui aussi les

ateliers de Vienne et de Dusseldorf pour venir s'installer en France, où il était attiré par la gloire de nos maîtres paysagistes. Il s'établit en 1874 à Barbizon, mais il ne put malheureusement y travailler longtemps ; car il fallut le transporter quatre ans plus tard dans une maison de santé de Charenton, où il mourut en 1879.

L'œuvre de ce « peintre hongrois de l'école de Barbizon » est donc très restreinte. On y sent l'influence de Rousseau et surtout de Diaz, dont il imite les savoureux empâtements et la manière de rendre les rayons du soleil filtrant comme une pluie de dards lumineux à travers les feuillages. Art tout français par ses motifs empruntés aux sites de la forêt de Fontainebleau, mais cependant très personnel par le sentiment. Paál n'est pas un vigoureux constructeur de terrains et d'arbres comme Rousseau, ni un virtuose comme Diaz, mais un lyrique ou plutôt un élégiaque assombri par les progrès de sa maladie et le pressentiment de sa fin prochaine : de là l'impression de mélancolie que dégagent ses interprétations de la forêt.



Fig. 651. — Michel Munkácsy : Gerbe de fleurs.
(Musée de Budapest.)

Paul Szinyei (1845-1919). — Bien qu'il soit peu connu à l'étranger, ce peintre est peut-être celui dont la Hongrie est à juste titre le plus fière. Plus aristocrate et plus affiné que Munkácsy, il a sur Paál l'avantage de savoir associer harmonieusement la figure au paysage.

Sa formation ressemble à celle de ses contemporains. Il commença par subir des influences germaniques : celle du peintre d'histoire Piloty chez lequel il fit son apprentissage à Munich, puis celle du Suisse Böcklin avec lequel il se lia d'amitié et dont il admira passionnément

le panthéisme puissant et le coloris intense. Son premier tableau important : *Le Faune*, procède visiblement des chèvrepieds böckliniens. Mais on voit tout d'un coup l'influence française l'emporter sur ces influences allemandes : fait d'autant plus remarquable que Szinyei n'était jamais allé à Paris. C'est indirectement et, comme il le dit lui-même, *ab invisis*, qu'il éprouva à Munich le coup de foudre.

Lui-même a raconté dans ses *Mémoires* par quelle voie détournée il devint le disciple de l'école française. Quelques-uns de ses camarades



Fig. 652. — Ladislas Paál : Lisière de forêt
(Musée de Budapest.)

de l'atelier Piloty avaient visité en 1867 l'Exposition Universelle de Paris: à leur retour, ils contèrent monts et merveilles de ce qu'ils avaient vu. « Les peintres français, disaient-ils, ne se plient à aucune règle de composition; ils observent fidèlement la nature et peignent en tons clairs. Mais alors, pensai-je, ils font justement ce que moi je voudrais faire. C'est ainsi que je devins l'élève des peintres français sans avoir jamais vu aucun de leurs tableaux. »

L'Exposition internationale organisée à Munich en 1869, à la veille de la guerre franco-prussienne, permit à Szinyei de se familiariser davantage avec la peinture française, qui y était représentée par des chefs-d'œuvre de Millet, de Manet et surtout de Courbet. « Cette exposition, écrivait-il à son père, est vraiment magnifique : elle dépasse toute attente.

Pour moi, elle est d'une importance capitale : car elle permet de comparer les différentes écoles, et incontestablement c'est l'école française qui l'emporte. »

Dès lors, le culte de Courbet se superposera à son admiration pour Böcklin, et c'est de la fusion de ces deux influences antagonistes que naîtra en 1873 le chef-d'œuvre de Szinyei, l'œuvre maîtresse de toute la peinture hongroise : *Le Pique-nique de Mai* (Musée de Budapest)(Pl. XV).

La composition de cette toile éveille le souvenir d'une scène du *Décaméron* ou d'une Fête galante de Watteau, transposée dans le costume moderne. Par une belle journée de mai, des jeunes gens et leurs amies sont partis en excursion; ils se sont arrêtés pour déjeuner à l'ombre sur le versant d'une colline. Au-dessus de cette pente gazonnée que veloutent par endroits des rayons de soleil, luit un ciel bleu pommelé de quelques nuages blancs. Comme *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, avec lequel on l'a souvent comparé, ce tableau a été peint à l'atelier; mais il donne davantage une impression de plein air; les couleurs, encore un peu ternes dans le tableau de Manet, prennent ici un éclat admirable. Bref, le *Pique-nique de Mai* marque un progrès incontestable dans la conquête de la lumière, et une histoire générale de l'art européen ne saurait négliger cette contribution géniale d'un peintre hongrois aux progrès de l'Impressionnisme.

De pareilles anticipations étaient trop hardies pour être comprises. Le chef-d'œuvre resta méconnu à Munich comme à Vienne : l'artiste fut considéré comme extravagant; un critique l'accusa même d'être en proie au « delirium colorans ». Découragé, Szinyei se retira dans ses terres et renonça pour un temps à la peinture. Il y revint sur le tard; mais son élan était brisé, et les paysages d'automne qu'il peignit en ses dernières années ne font que répéter avec un peu de lassitude le triomphal *Pique-nique de Mai*.

LES ÉCOLES DE NAGYBÁNYA, DE SZOLNOK ET DE GÖDÖLLÖ. — Ce qui caractérise la vie artistique hongroise après la période héroïque que domine la grande trinité : Munkácsy, Paál, Szinyei, c'est la formation de colonies d'artistes en pleine campagne, soit dans les montagnes boisées des Carpathes, soit dans la plaine de l'Alföld.

La première de ces colonies, créée en 1896, est celle de *Nagybánya*, petite ville très pittoresque entourée de hautes montagnes verdoyantes, qu'on a baptisée le Barbizon hongrois. Les deux chefs du groupe sont Simon Hollósy (1857-1918) et Charles Ferenczy (1862-1917). Sous l'influence de Bastien-Lepage, qui se substitue à cette époque à celle de Courbet, ils s'efforcent l'un et l'autre de lutter contre l'abus de la peinture d'histoire factice et truquée à la Piloty, d'observer avec un respect religieux les scènes de la vie rustique, de rendre sans atté-



PAUL SZINYEI_LE PIQUE-NIQUE DE MAI. 1873.
(Musee de Budapest.)

Librairie Armand Colin, Paris

nuation les vifs effets de lumière et le vert cru des prairies. Ferenczy fait preuve d'un tempérament particulièrement vigoureux et original dans ses tableaux de plein air comme le *Soir de Mars* et le *Coup de soleil matinal* (Musée de Budapest), qui s'imposent par la largeur de la touche et l'intensité des colorations.

A *Szolnok*, petite ville baignée par la Tisza, au cœur de la plaine hongroise, tantôt dorée par les moissons, tantôt grise de poussière, les couleurs sont plus atténuées que dans la montagne; aussi les paysages



Fig. 633. — Charles Ferenczy : Soir de mars.
(Musée de Budapest.)

d'Adolphe Fényes, de Daniel Mihalik (1869-1910), qui continuent la tradition de Pettenkofen, le peintre autrichien de la puszta, ont-ils un aspect moins bariolé que les paysages hauts en couleur de Nagybánya. C'est à Szolnok que s'épanouit également la peinture de genre, expression souvent savoureuse de la vie populaire hongroise, avec Louis Deák-Ebner, qui avait subi à Paris l'influence de Millet et de Jules Breton, puis avec Alexandre Bihari (1856-1906).

Enfin la troisième colonie, fondée à *Gödöllö*, village célèbre par son château royal, présente un caractère à part : elle groupe des symbolistes pénétrés de l'esprit de Ruskin et des préraphaélites anglais, qui pratiquent à côté de la peinture les arts décoratifs.

La peinture contemporaine. — Parmi les peintres hongrois contem-

porains, aucun n'a hérité de la réputation européenne d'un Munkácsy. Le plus international d'entre eux, le portraitiste mondain Philippe Laszló, n'appartient plus à l'école hongroise que par ses origines : car il s'est fait naturaliser Anglais. Cependant la génération actuelle est riche en talents vigoureux et originaux dont les noms mériteraient de dépasser les frontières de leur pays.

L'influence française reste prédominante et semble avoir supplanté presque complètement celle de l'école allemande. Presque tous les artistes en vue se sont formés à Paris. Joseph Rippl-Rónai, élève de Munkácsy, a vécu dans le milieu de Vuillard, de Bonnard, du sculpteur Maillol dont il a fait un excellent portrait, délicat et vivant. C'est la marque de Dagnan-Bouveret que nous reconnaissons dans les premiers essais d'Étienne Csók : mais il y ajoute une sensualité robuste à la Jordaens, qui s'incarne dans le modèle aux formes plantureuses de son *Coin d'atelier*. Le baron François Hatvany, amateur raffiné, se plaît à peindre des nus d'un galbe très pur, qui ne laissent pas de rappeler les odalisques d'Ingres pour lequel il professe un culte fervent Il resterait encore à citer beaucoup d'autres peintres d'un talent réel et parfois très personnel, qui feraient honneur à n'importe quelle école : le décorateur André Dudits, le portraitiste Barthélemy Karlovszky, le baron Ladislas Mednyanszky, paysagiste plein de verve, le peintre-poète Jules Rudnay, âme rêveuse de visionnaire qui a peuplé de ses rêves l'Université de Debrecen, Jean Vaszary, Béla Iványi-Grünwald, Oscar Glatz, nature enthousiaste et ardente, en perpétuelle effervescence, Joseph Koszta, Isaac Perlmutter, Didier Rózsaffy, paysagiste délicat en même temps que critique sensible et érudit. Nous ne pouvons ici que dénombrer rapidement ces artistes, dont la plupart sont bien loin encore d'avoir dit leur dernier mot.



Fig. 654. — Joseph Rippl-Rónai : Portrait du sculpteur Maillol.
(Musée de Budapest.)

La gravure, qui s'est développée tardivement en Hongrie, est représentée par Victor Olgyai, Aba Novák, Étienne Szönyi et par Albert

Varadi, aquafortiste d'une maîtrise précoce, qui s'était épris des types populaires et des aspects du vieux Paris et qu'une mort prématurée a enlevé en 1925.

En somme, pour peu qu'on étudie objectivement et sans parti pris la vie artistique de la Hongrie, on ne peut s'empêcher d'être frappé par son étonnante vitalité. Activité d'autant plus saisissante qu'après les amputations infligées à ce malheureux pays elle semble hors de toute proportion avec sa superficie et le nombre de ses habitants. L'art hongrois, tel qu'il s'était développé depuis le Compromis de 1867, était taillé à la mesure d'une population de vingt millions d'habitants. Du fait des annexions roumaines et tchèques, ses débouchés se sont trouvés brusquement réduits. Aussi traverse-t-il aujourd'hui une crise de pléthore, et ce n'est qu'avec le temps qu'on peut espérer que l'équilibre actuellement détruit parviendra à se rétablir.



Fig. 655. — Étienne Csók : Faites ceci en mémoire de moi. (Musée de Budapest.)

Le découragement qui a suivi la catastrophe nationale de 1918, encore aggravée par la terreur communiste qui a sévi pendant cinq mois à Budapest, aurait pu briser le ressort de l'École hongroise. Mais les organismes jeunes et sains résistent à toutes les épreuves. Étourdi, mais non abattu, ce peuple si richement doué, qui a su se garder de toutes les exagérations maladives du cubisme et de l'expressionnisme, ne tardera pas à se ressaisir et à reprendre, après un temps d'arrêt, sa marche en avant.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages généraux. — SAYOUS. *Histoire générale des Hongrois*, Paris, 1876; 2ᵉ éd., 1900. — *Monumenta Hungariæ Archæologica*, Pest, 1869-1879. — *Magyar müvészeti Lexikon* (Encyclopédie des artistes hongrois). — E. LECHNER. *Budapest Müemlékei* (Les monuments artistiques de la ville de Budapest), 1924. — *Képzömüvészeti Lexikon* (Encyclopédie des Beaux-Arts), 1925. — DIVALD. *Histoire de l'art hongrois*, Budapest, 1927.

II. Monographies. — ***1. Moyen âge et Renaissance*** : LASSUS. *Album de Villard de Honnecourt*, Paris, 1858. — EMERIC HENSELMANN. *Les églises gothiques de Kassa*, Pest, 1846. — A. IPOLYI. *La sculpture du moyen âge en Hongrie*, Pest, 1863; *Quelques monuments de la peinture hongroise du moyen âge*, Pest, 1864. — JOSEPH MIHALIK. *La cathédrale Sainte-Élisabeth à Kassa*, 1912 — CH. SCHEFER. Bertrandon de la Broquière, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891. — LADISLAS ÉBER. *Magyarország Arpadkovi Müveszete* (L'art en Hongrie sous le règne des Arpad), Budapest, 1922. — PAIS. Les rapports franco-hongrois sous le règne des Arpad. *Revue des Études hongroises*, 1923. — ELEMER CZAKÓ. *Kolozsvári Márton és György. XIVᵉ századi szobrászok* (Martin et Georges de Koloszvar, sculpteurs du XIVᵉ siècle), Budapest, 1904. — BÉLA LÁZÁR. *Die Kunst der Brüder Kolozsvari. Studien zur Kunstgeschichte*, Vienne, 1917. — C. DIVALD. *L'architecture de la Renaissance dans la Hongrie du Nord.* — A. DE HEVESY. *La bibliothèque du roi Mathias Corvin*, Paris, 1923. — EUGÈNE RADISICS. *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest.*

2. XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles : ALEXANDRE NYÁRI. *Johann von Kupeczky*, Leipzig, 1889. — BÉLA LÁZAR. Mányoky Tanulmányok (Études sur Mányoky), *Magyar Müveszet*, 1926. — JOSEPH KORABAN. *Les architectes de la cour royale hongroise sous les règnes de Marie-Thérèse et Joseph II*, Budapest, 1924.

3. XIXᵉ siècle : THOMAS SZANA. *Magyar Müvészet* (L'art hongrois), Budapest, 1886; *Izsó Miklós élete és munkái* (La vie et les œuvres de Nicolas Izsó), Budapest, 1897; *Markó Károly és a tájfestészet* (Charles Markó et la peinture de paysage), Budapest, 1895; *Cent ans de peinture hongroise*, Budapest, 1900.

CHARLES LYKA. *A táblabiró világ müvészette* (L'évolution de l'art hongrois de 1800 à 1850). — ALEXIS LIPPICH. *La formation de l'esprit artistique en Hongrie*, Budapest, 1901. — DIDIER MALONYAY. *Les pionniers de l'art hongrois*, Budapest, 1905. — ALEXIS PETROVICS. *Ujakról és Regiekröl* (Maîtres anciens et modernes), Budapest, 1923. — ALEXANDRE NYÁRI. *Brocky Karoly festömüvész élete és munkái* (La vie et les œuvres du peintre Charles Brocky), Budapest, 1909. — ÉDITH HOFFMANN. *Barabás Miklós* (Nicolas Barabas), Budapest, 1923. — THÉOPHILE GAUTIER. Zichy, dans le *Voyage en Russie*. — THÉODORE LÁNDOR. *La vie, l'art et les œuvres de Michel Zichy*, Budapest, 1902. — FRÉDÉRIC RIEDL. *Les fresques de Charles Lotz.* — MELCHIOR PALAGYI. *Székely Bertalan* (Barthélemy Székely), Budapest, 1910. — ILGES. *M. von Munkácsy* (*Künstlermonographien* de Knackfuss), Leipzig, 1895. — DIDIER MALONYAY. *Munkácsy Mihály élete és munkái* (La vie et les œuvres de Michel Munkácsy), Budapest, 1898. — CHARLES SEDELMEYER. *Michel von Munkácsy*, Paris, 1913. — CHARLES LYKA. *Michael von Munkácsy*, 1926. — BÉLA LÁZÁR. *Courbet et son influence à l'étranger*, Paris, 1911; *Ladislas de Paál. Un peintre hongrois de l'École de Barbizon*, Paris, 1904; *Paul Merse von Szinyei. Ein Vorläufer der Pleinairmalerei*, Leipzig, 1911; *Fadrusz János élete és müvészete* (La vie et l'art de Jean Fadrusz): *Egy magyar Gyüjtemény* (La collection Jules de Wolfner), Budapest, 1922. — SIMON MELLER. *Ferenczy István elete es müves* (La vie et l'œuvre d'Étienne Ferenczy), Budapest, 1906. — DIDIER RÓZSAFFY. L'évolution de la peinture hongroise. I. Kupecky et Mányoki, II. De Charles Markó à Nicolas Barabás, III. Michel Munkácsy, *Revue Continentale*, 1923-1925; La peinture hongroise au XIXᵉ siècle. I. Michel Munkácsy, II. Un précurseur de la peinture hongroise moderne : Paul Merse de Szinyei, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927. — ERVIN YBL. Les arts en Hongrie, *L'Expansion belge*, 1926; Paul Szinyei-Merse et la peinture de paysage hongroise, *Revue de Hongrie*, 1926. — ALEXIS PETROVICS. *Ferenczy Károly* (Charles Ferenczy), Budapest, 1923. — CLÉMENT-JANIN. Peintres-graveurs contemporains. Albert Varadi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

III. Revues d'art. — *Müvészet* (L'Art), 1902-1914. — *A Ház* (La Maison), 1908-1911. — *Müvészeti Panthéon* (Le Panthéon des Arts). — *Az Orszagos Magyar Szépmüvészeti Muzeum Evkönyvei* (Annuaire du Musée des Beaux-Arts de Budapest). — *Magyar Müvészet* (Art hongrois): la principale revue d'art actuelle paraissant depuis 1925, avec des résumés en français, sous la direction de M. Paul Majovszky.

CHAPITRE XXV

L'ART DANS L'AMÉRIQUE LATINE[1]

L'Art précolombien. — La découverte de l'Amérique est le fait capital de l'histoire moderne. Je n'ai rien à dire ici d'un événement qui doublait les chances de l'humanité par un accroissement subit de la terre et du capital. Cette fortune tombait tout à coup dans l'héritage de l'Europe : car la Chine pouvait arriver au Nouveau Monde la première.

Pour l'art comme pour le reste, la découverte de Colomb marque en Amérique le début d'un chapitre nouveau. On sait que les découvreurs ne trouvèrent pas devant eux un pays vierge et sauvage. Une civilisation brillante occupait les régions de l'Amérique centrale. Même les tribus d'Indiens qui peuplaient les forêts riveraines de l'Amazone et du Mississipi n'étaient pas tout à fait incultes. Ces barbares avaient leurs arts. La conquête détruisit tout, abolit le passé, construisit sur la table rase. L'Europe prit pied en Amérique, y installa ses langues, ses lois, ses idées et ses arts, fit de l'Amérique une autre Europe. A peine quelques traces de génie autochtone se retrouvent dans le détail et dans les arts mineurs (surtout au Mexique, au Pérou), comme les noms de lieux et d'objets usuels survivent dans le langage. Dans l'ensemble, aucun lien entre les deux civilisations. La seconde se superpose brusquement à la première, sans tenir compte de son existence, avec le caractère d'un phénomène géologique.

Nous avons appris à connaître ces épaves d'un monde disparu. Depuis la découverte de la Pompéï de Palenquè, des monuments du Yucatan, les antiquités américaines sont devenues une des branches de l'archéologie. Les civilisations des Mayas, des Aztèques, des Incas

1. Par M. Louis Gillet.

ont pris place dans l'histoire générale de l'humanité. Les grands musées d'Europe ont créé depuis vingt-cinq ans des sections d'antiquités américaines. La poterie péruvienne est recherchée à son tour comme la céramique grecque. Une esthétique s'est fondée, qui fait entrer dans le domaine du beau ce qui n'intéressait que l'ethnographe et l'anthropologiste. L'art précolombien est une des sources du cubisme. On a été plus loin : un jeune et ardent nationalisme renoue de nos jours avec le génie des ancêtres; les races indigènes, longtemps opprimées, se réveillent; cette résurrection indienne s'est même accomplie en partie dans la peinture du Mexique (où du reste les arts populaires sont toujours demeurés vivaces). Moment grave : Colomb a annexé l'Amérique à l'Europe et à la chrétienté. Sommes-nous à la veille de voir se produire le divorce?

Christianisme et richesse. — Deux faits dominent l'histoire artistique de ces trois siècles : le fait religieux, le fait économique.

Lorsque Colomb, au quatre-vingt-dixième jour de son mémorable voyage, où il n'avait vu pendant trois mois que le ciel et l'eau, aperçut la terre, son premier geste fut de tomber à genoux et de rendre grâce au Créateur, qui venait de lui dévoiler une partie inconnue de sa création et de lui montrer de nouveaux frères à gagner à la foi. Cette idée d'un agrandissement du monde chrétien, d'un nouveau domaine ajouté à l'Empire de l'Église, d'une conquête d'âmes pour le salut, fut un des mobiles les plus puissants de cette grande époque. On prend possession du Nouveau Monde au nom de Dieu. On plante la croix sur ces rivages. Les villes qui se fondent portent le nom de la Vera Cruz, de Los Angeles, de San Francisco, de Saint-Domingue, de Santiago du Chili. Toutes ces terres, à mesure que la conquête y aborde, reçoivent le baptême, agrégées, comme nos vieilles campagnes, au royaume des saints.

Sans doute ce zèle fut souvent cruel. Mais la magie sanglante qui formait toute la religion des Aztèques était une plaie qui ne pouvait guérir que par le feu. Du reste, la plupart des crimes qu'on a reprochés au fanatisme sont en réalité des crimes de l'avarice; c'est parmi les religieux que les indigènes trouvèrent des défenseurs infatigables et que parla le plus haut la voix de l'humanité. C'est dans l'Amérique catholique que se sont conservées les races de paysans primitifs. On cherche dans les États-Unis les derniers descendants des Iroquois et des Hurons; le Mexique, le Pérou sont encore des pays indiens, au moins dans la même proportion que la France de Grégoire de Tours est un pays gallo-romain.

Ce caractère mystique s'accentua au cours du xvi[e] siècle. La conquête est contemporaine des déchirements de la Réforme. Il devait

apparaître aux yeux de l'Église que l'invention du Nouveau Monde était un gain compensateur des revers que la foi venait de subir dans l'ancien. Dans les desseins de la Providence, l'Amérique était une réserve gardée de toute éternité pour jouer au moment opportun. Comme jadis la mission divine s'était vue transportée d'Israël aux Gentils, des Gentils aux Barbares, la découverte du Nouveau Monde fut envisagée par l'Église, au milieu des crises du XVIe siècle, avec un sentiment de triomphe. Que lui importait un recul sur quelques points des frontières du Nord, toujours précaires et contestées, alors qu'en revanche s'ouvraient, au delà de l'Océan, d'immenses perspectives? Un monde vierge, un monde enfant s'offrait pour remplacer un monde usé et corrompu. On retrouvait une base de départ pour l'aventure du salut. Pendant près de deux siècles l'Atlantique fut une sorte de mer latine, où régnaient les voiles catholiques. Les petits havres huguenots de l'Hudson et du Delaware, points imperceptibles dispersés sur une côte ingrate, troublaient peu la majesté de ce tableau.



Phot. d'Harcourt.

FIG. 656. — Une rue de Cuzco (Pérou) : Substructions du temps des Incas.

Une expérience religieuse, c'est encore ce qu'allaient tenter les *Pilgrim Fathers*, ces nobles émigrants qui s'exilaient sur une terre sauvage pour vivre d'accord avec leur foi; déjà cinquante ans avant eux, ce rêve avait été celui de Coligny : une île de la baie de Rio porte encore le nom de Villegagnon, chef de l'expédition que le grand amiral envoya en 1562 aux rivages du Brésil. Port-Royal, près de Charleston, dans la Caroline du Sud, rappelle une tentative semblable. Faut-il parler ici de la plus curieuse de ces entreprises, cet essai de théocratie socialiste dont les Jésuites donnèrent l'exemple dans leur République du Paraguay? L'Amérique fut longtemps la terre des utopies. La dernière en date (sans parler des Mormons et de la *Christian Science*) fut la fondation de l'Église positiviste, qui nulle part n'a fait fortune plus qu'au Brésil.

Le second caractère, qui devait bientôt éclipser tous les autres, c'est le prodigieux accroissement des biens matériels qui résulte de la découverte du Nouveau Monde. A dater de cette découverte, l'idée de la richesse changea. La possession du Nouveau Monde assura pour cent cinquante ans à l'Espagne l'hégémonie de l'univers. La fièvre

de l'or s'empara d'une foule d'aventuriers. Pendant des siècles, ces pays désarmés, qui ne connaissaient pas l'usage du fer, mais seulement celui des métaux précieux, demeurèrent l'Eldorado. Le Pérou remplaça la légendaire Toison d'or, les trésors de Golconde. Quand on eut dévasté les temples et pillé les palais, fondu la vaisselle et les meubles en lingots, fait suer l'or, par des supplices, de ses moindres cachettes, l'esclavage creusa le sol et les mines ouvrirent leurs filons.

Pendant toute cette première époque, l'Amérique latine conserva sur ce terrain une incalculable avance. Le Nord n'était encore qu'une colonie de puritains et de pauvres *quakers*. Cependant les magnats du Sud maniaient l'or à poignées, étalaient un luxe inouï, faisaient couvrir de lingots d'argent, en guise de dalles, les allées de leurs jardins : on mesurait l'état d'un homme par le nombre de ces lingots. Au Mexique, on pavait d'argent, le jour du baptême d'un fils, le chemin qui menait du seuil de la maison à l'alcôve de la mère. Le célèbre José de Laborde fit ce pavage jusqu'à l'église. Toutes les richesses semblaient réunies par la nature dans ces terres fortunées : c'étaient les mines fameuses du Mexique et du Pérou, les diamants du Brésil, le coton, le sucre, le cacao, enfin le café, qui faisaient l'opulence des indolents planteurs. Le trésor semblait inépuisable : l'homme se lassait de recueillir plus vite que la nature de donner.

Plus tard, les conditions changèrent : la richesse se transforme et se déplace. L'essor industriel suit de près, aux États-Unis, l'établissement des chemins de fer. A partir de la guerre de Sécession, qui marque le triomphe des États industriels sur le Midi agricole, le mouvement se précipite. Il s'est accéléré d'une manière inouïe dans les quarante dernières années. Un outillage gigantesque, une organisation du travail chaque jour perfectionnée, une main-d'œuvre de cent millions d'hommes recrutés par l'émigration parmi les éléments les plus actifs de la vieille Europe, et à qui le Nouveau Monde offre ses champs immenses d'avenir et de succès, ont multiplié le capital dans des proportions démesurées. Les rois de l'acier, du pétrole, de l'automobile sont plus riches que ne le furent jamais les Pharaons.

Pendant ce temps, l'Amérique latine, venue plus tard à l'indépendance et détournée de l'Europe par les tourments de la politique, a subi une légère éclipse. Aujourd'hui mieux équipée, enrichie à son tour par l'émigration à laquelle les États-Unis se ferment de plus en plus, rapprochée du Vieux Monde par la facilité croissante des communications, elle s'est mise en devoir de rattraper le temps perdu. On y assiste, dans des conditions différentes de climats, au rapide essor industriel dont les États-Unis ont offert le spectacle.

I. — L'ART DE LA CONQUÊTE DANS LA NOUVELLE-ESPAGNE

Ces deux faits, l'un tout matériel, l'autre spirituel, devaient commander jusqu'à nos jours le développement de l'art dans le Nouveau Monde. En dehors de l'industrie populaire, longtemps il n'y eut guère dans ces pays donnés par Dieu d'autre art que religieux (l'art profane y date d'hier), tandis que des ressources immenses y devenaient, en quelque mesure, élément esthétique, voire principe créateur.

Sous cette double action, l'art catholique de la Conquête devait être une des branches les plus fécondes de l'art des derniers siècles. Au point de vue de la production et même de la beauté, il n'est pas douteux que l'Amérique latine, pendant la période coloniale, ne l'emporte de beaucoup sur l'Amérique du Nord. Les grands monuments du Mexique, comme les cathédrales de Puebla et de Mexico, du Pérou, comme celles de Cuzco et de Lima, sont sans comparaison les plus magnifiques du Nouveau Monde; le nombre des églises secondaires est incroyable. La volonté des princes, le zèle des gouverneurs, le goût de l'ostentation, aussi vif chez l'Indien que chez les Espagnols, les rivalités des ordres religieux, l'émulation, l'esprit de clocher, la dévotion multiplièrent les monuments, expliquent un gaspillage que le Mexique paie aujourd'hui, malgré les trésors de son sol, par une certaine pauvreté. Sacrifice qui est une noblesse. C'est une véritable croisade monumentale, sans analogue dans le passé depuis le mouvement d'enthousiasme qui couvrit l'Europe, au XII[e] siècle, d'une robe d'églises. L'Église, en touchant ces terres neuves, retrouve la confiance qui l'animait au temps de Grégoire VII et de saint Bernard. Consolée du schisme par tant de peuples enfantés à la foi, en présence de ces tâches immenses, elle reprend le sens de ses immortelles destinées. Jamais elle ne construisit davantage. Ces grands siècles de son expansion américaine ont toute l'ardeur des siècles héroïques de son histoire. Cette fièvre architecturale est peut-être le fait artistique le plus considérable de la période qui suit la Renaissance.

Du reste, il serait vain de chercher dans les œuvres qui nous occupent des caractères nationaux. Les nuances locales, qui tiennent le plus souvent à la matière, ne suffisent pas à distinguer à l'intérieur de l'Amérique latine des différences d'écoles. Ces noms de Nouvelle-Grenade, de Nouvelle-Tolède, de Nouvelle-Galice ou de Nouvelle-Andalousie, appliqués aux territoires qui sont aujourd'hui la Colombie, le Pérou, le Chili, l'Argentine, sont des divisions tout administratives, qui ne tiennent aucun compte de la géographie. Les cadres furent établis

sans égard aux raisons de races. L'Espagne de Charles Quint et de Philippe II, mosaïque de royaumes et de blasons divers, a dû à sa nature d'être le premier exemple de la monarchie absolue. Tout émanait, dans ce régime, des ordres du pouvoir central. Ce système fut appliqué à la Nouvelle-Espagne. Les vice-rois étaient des préfets qui ne faisaient rien que par des instructions venues de l'Escurial[1]. Aussi rien n'est plus uniforme que l'art de l'Amérique latine dans son ensemble. Du Texas à Buenos Ayres, la métropole apporta ses modèles invariables de forteresses, de palais, de prisons, de bureaux, ses méthodes de travaux publics, en même temps que ses idées religieuses et que son castillan. Toute la colonie fut soumise à un ordre unique Les religieux, — Franciscains, Carmes, Dominicains, Pères de la Merci, — qui arrivèrent aux « Indes » sur les talons des conquérants, transportaient également leurs types tout faits de chapelles, de cloîtres, d'oratoires. Tout cet art, comme l'ancien art romain, est un art de gouvernement. C'est ce qui explique en partie son étonnante fécondité, mais aussi, en revanche, une certaine monotonie.

Ce qui corrige ce défaut, c'est que ces œuvres « en série » furent exécutées de bonne heure par une main-d'œuvre indigène. Cette assimilation, qui fait tant d'honneur à l'Espagne, se produisit avec une extrême rapidité. Dès le milieu du xvi[e] siècle, les figures du célèbre manuscrit d'Osuna nous montrent les Indiens *albañiles*, *canteros* (maçons, carriers), taillant ou charriant des pierres, liant le mortier, maniant la truelle et le fil à plomb, sous la direction de contremaîtres européens. L'adresse de ces Indiens et leur intelligence émerveillaient les religieux, qui voyaient leurs progrès avec admiration. On a observé bien des fois cette sympathie de l'Église pour le naturel des primitifs. L'idée du « bon sauvage » sort de la littérature des *Lettres édifiantes*.

« Les métiers qu'ils savaient déjà, écrit Mendieta dans son *Histoire ecclésiastique des Indes*, les Indiens s'y perfectionnent très vite en voyant faire les Espagnols. Les maçons, qui étaient d'assez habiles sculpteurs, puisqu'ils travaillaient sans outils de fer des pierres très dures, possèdent à présent des pics, des ciseaux et autres instruments de ce genre et, à la vue de ce que faisaient les nôtres, ils ont accompli de grands progrès.... Ce qu'ils ne savaient pas faire, par exemple, c'étaient les voûtes, et ils s'en montrèrent fort étonnés quand ils en virent. La première, ce fut celle de la vieille chapelle de Saint-François à Mexico, construite par un maçon castillan. Les Indiens s'émerveillèrent de l'échafaudage et de tout le travail, mais ils étaient persuadés qu'en retirant les cintres, tout tomberait à terre : pour commencer, ils n'osaient pas entrer dans la chapelle.

1. A partir du xviii[e] siècle, il y eut un « maître d'œuvres royal » pour la Nouvelle Espagne. Don Pedro de Arrieta occupa le premier cette fonction en 1757.

Mais, voyant que la voûte tenait bon, ils se rassurèrent et bientôt se mirent sans secours à en fabriquer de pareilles. En somme, on peut dire qu'à présent tout ce qui s'exécute en fait de Beaux-Arts chez les Indiens (au moins dans la Nouvelle-Espagne) est l'ouvrage des indigènes, et c'est à peine si les maîtres d'œuvre espagnols ont autre chose à faire que de leur donner les plans et de leur enseigner comment il faut s'y prendre. Et ils se tirent d'affaire si bien qu'on ne peut mieux. »

Il faut toutefois se garder de prendre ce texte à la lettre comme l'extrait de baptême d'un art national. L'auteur ne cache pas que la direction appartient aux Européens. Ce qui fut modifié par le tempérament indigène, ce sont seulement certaines parties qui relevaient de l'exécution : c'est ce qui se passe pour tout thème classique traité par des paysans. L'industrie populaire de la poterie ou des tissus a conservé ses antiques traditions ininterrompues jusqu'à nos jours.



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 657. — Croix de la Collegiale de Guadalupe Hidalgo (Mexico).

L'Architecture au xvie siècle. L'Architecture monastique. — Cortès débarqua au Mexique en 1519. C'est en 1521 qu'il s'empara définitivement de Mexico. Les premiers moines franciscains, les « douze », arrivaient en 1525 : l'ordre de Saint-François fournit, comme toujours, les enfants perdus de la chrétienté. Les religieux augustins les rejoignirent dix ans plus tard. Les Prêcheurs ou Dominicains avaient précédé ces derniers en 1526, mais leur véritable établissement est un peu postérieur. Dans la deuxième moitié du siècle, une nouvelle vague vint renforcer l'avant-garde : Jésuites en 1572, Carmes en 1585, Pères de la Merci en 1595. Telles furent les colonnes religieuses qui devaient soutenir la colonie. Même spectacle à peu près au Brésil, au Pérou. Les commencements de l'art chrétien dans la Nouvelle-Espagne sont un art monastique.

Les premières installations furent pauvres et ont toutes disparu. Les plus anciennes qui subsistent ne remontent guère plus haut que le milieu du xvie siècle. La politique fut la même qui avait présidé, dans les premiers siècles chrétiens, à la conversion des campagnes : les lieux sacrés furent conservés. La foi s'inséra le plus qu'elle put dans le réseau

des vieilles habitudes. La plupart des chapelles s'élevèrent sur l'emplacement des anciens *teocallis*, sortes de pyramides où avaient lieu les sacrifices. La cathédrale de Mexico occupe l'emplacement de l'ancien temple de la ville[1]. Il arrive que la destruction n'ait pas été complète : la chapelle utilise les murs du sanctuaire primitif. On voit à Mitla, dans l'État d'Oaxaca, une chapelle logée dans les ruines d'un temple aztèque, comme un prêtre se fait une chasuble d'une étoffe à dessins barbares.

Le premier souci, dès qu'on put penser à sortir du provisoire, fut celui de la sécurité. Les plus anciennes églises du Mexique parvenues jusqu'à nous et qui ont remplacé les baraques de la première époque sont des églises fortifiées. Dans presque tous les endroits où s'établirent les conquérants, le couvent servit de camp, de poste militaire. La maison de Dieu reprenait son rôle de citadelle. En 1531, quand fut fondée la ville de Puebla : « Il nous faut une forteresse, écrit le vice-roi Mendoza : ce sera la cathédrale. »

Le type de ces églises-forteresses est celui de l'église franciscaine de Cholula (État de Puebla), construite de 1549 à 1552, ou celle de Tula (État de Hidalgo) construite de 1550 à 1553 par Fray Antonio de San Juan : masses crénelées de formes abruptes, à un seul étage de fenêtres, placées assez haut pour défier l'escalade, étayées d'une série de contreforts carrés, couronnés de guérites et qui assurent le flanquement; la toiture est une plate-forme pouvant servir à l'artillerie. Les gargouilles imitent des gueules de canons. Quelquefois une seconde plate-forme fait le tour de l'édifice à mi-hauteur, en guise de chemin de ronde, pour assurer un double étage de feux, comme on le voit dans l'église augustinienne de Tepeaca (État de Puebla), terminée en 1580.

Les formes sont en général très simples et rappellent beaucoup celles du Midi provençal. Nef unique, sans transept, sans colonnes, terminée par un chevet polygonal; le plus souvent, une tour sur un des côtés de la façade (la tour servait d'observatoire et d'organe de ralliement); chapelles disposées entre les contreforts, ou simple rangée d'autels appliqués le long des murs; toiture en charpente très modeste. C'est l'architecture de gens pressés, une architecture de campagne. Le gros œuvre consiste en moellons ou rognons de la pierre du pays (*tezontle*, tuf volcanique poreux, très léger et très dur, d'un magnifique ton de sang), noyés dans le mortier et formant avec lui une espèce de béton (*relleno*)[2] : ce système local était le plus résistant dans une région

1. Ou plutôt une partie de cet emplacement : l'enceinte du temple comprenait une soixantaine de monuments.

2. Le *tezontle* s'emploie, soit en pierres d'appareil plus ou moins équarries (*paredes de tezontle*), soit en moellons liés par un mortier très dur, semé de cailloux qui en dessinent le tracé comme des clous (*rejoneado*); parfois le *rejoneado* forme des ornements, des figures,

sujette aux tremblements de terre. La pierre d'appareil ne se montre guère qu'à l'état de revêtement sur les façades et dans quelques parties des clochers. Les plafonds de bois pouvaient être peints et décorés, et forment quelquefois, par l'entrelacement de leurs charpentes, les plus agréables motifs. Des rares exemples qui subsistent de ce genre de toitures, si fréquentes dans l'Espagne des XV[e] et XVI[e] siècles, il faut citer la voûte *artesonada* de l'église de San Francisco à Tlaxcala et celle de la sacristie de l'église de Jésus, à Mexico.

Quelques églises présentent des dispositions plus recherchées et sont divisées en trois nefs par une double file de colonnes. Dans ce cas, la nef médiane se termine par une abside en cul-de-four. Les trois nefs sont de hauteur égale. Il n'y a pas de transept. La couverture est formée d'un plafond en charpente, quelquefois surmonté d'un comble. Ce type a donné au Mexique quelques variétés charmantes. La plus parfaite est sans doute l'église franciscaine de Zacatlan (État de Puebla), datée de 1564, achevée en 1580, gracieuse basilique du style italien le plus pur, avec ses belles colonnes cannelées et ses calmes arceaux que rythme un double rang de médaillons.

Cloitres, portes. Capillas reales. — Ces églises possèdent généralement deux portes : la principale à l'Ouest et, du côté du Nord, une porte secondaire. La première est le morceau le plus orné de l'édifice. C'est là que se concentre la décoration.

Les plus élégantes de ces portes sont d'agréables morceaux de la Renaissance, d'un goût plus italien encore qu'espagnol : telle est celle de l'église franciscaine de Cholula, avec ses pilastres florentins, son architrave et son bandeau, son tympan en demi- lune, et une rose dans un cadre sculpté par des artistes indigènes Cet accord est pur et touchant. On trouve dans le même style la porte d'Atlixco. A Xochimilco, le sentiment devient déjà plus expressif : le cintre de la porte s'encadre de colonnes saillantes, et la fenêtre carrée est accostée de riches volutes espagnoles. Le portail le plus opulent dans ce genre est celui de l'église augustinienne d'Acolman (1555), avec ses quatre colonnes aux bases compliquées d'angelots, sa frise de tritons surmontée d'atlantes, ses médaillons, ses cordons de fruits et ses grandes figures d'apôtres. Tous ces monuments auraient pu être directement importés de la métropole. Plusieurs sont des copies dont il serait facile de trouver les modèles en Europe (la porte d'Acolman est celle de Riaño, qui conduit à la sacristie de la cathédrale de Séville), ou dans quelque recueil de gra-

des tatouages, des inscriptions. Dans les constructions en moellons, le mur, où domine la teinte claire du mortier, est ocellé des taches pourpres du *tezontle*. Dans les *paredes de tezontle*, toute la surface est uniformément de couleur sang de bœuf.

vures[1]. Les bons religieux qui les ont dessinés ne se piquaient nullement d'un amour-propre d'auteurs. Mais en même temps ils étaient plus libres que n'eussent été à leur place des artistes professionnels. Il y a, dès l'origine, un certain jeu dans leurs idées. C'est un art qui se sent la bride sur le cou, d'autant qu'il ne s'agit ici que d'un hors-d'œuvre sans rôle constructif, où l'artiste s'abandonne avec un sentiment complet d'indépendance. C'est ainsi que le portail d'Yuririapúndaro (1566-1568) reproduit celui d'Acolman, mais avec un luxe de dessins rubanés qui semblent, comme des galons, imiter en relief le contour des quatre-feuilles d'un carreau arabe. Déjà le décor, comme un chèvrefeuille, envahit toute la façade de son branchage souple, stylisé, indien et musulman, où l'on trouve, avec des détails de la pure Renaissance (comme le thème des Amours archers), le lyrisme de certains remplages flamboyants.

Ces licences, qui n'affectent, du reste, que le décor extérieur, n'empêchent pas cependant la persistance de la tradition. Toute la puissante armature monastique s'est trouvée transportée en bloc dans l'Amérique centrale. Le Mexique est le seul pays du Nouveau Monde où subsiste quelque chose des cadres du moyen âge et où l'on rencontre des voûtes gothiques du XVI[e] siècle et même du XVII[e], et non pas des pastiches comme ceux que la mode a multipliés aux États-Unis dans le cours du siècle dernier. Ainsi le voyageur retrouve à Chypre et à Rhodes la Champagne du XIII[e] siècle.

Les circonstances ont créé enfin dans les couvents de la Nouvelle-Espagne deux traits originaux : ce qu'on appelle l'*atrio*, c'est-à-dire une grande cour, une sorte de préau environné de murs, et qui se termine souvent par une église ou une chapelle ouverte, désignée sous le nom de chapelle royale. L'*atrio* répond à des raisons stratégiques et politiques. C'est la « basse-cour », la lice des anciens châteaux forts. En cas de danger, on y rassemblait la population. Dans les jours calmes, cet enclos était pour le clergé un organe de gouvernement : c'était le centre de la paroisse, là se tenaient les processions, les foires, les marchés, les bals; c'était encore le cimetière. L'*atrio*, c'était en somme, à l'ombre du couvent, un chef-lieu de la province, un élément d'ordre et de sûreté; c'est là que poussent les plantes importées du Vieux Monde : l'olivier et le cyprès y remplacent la végétation agressive des plantes grasses, signalent de loin dans le paysage les lieux civilisés.

Pour suffire, les jours de grandes fêtes, à l'affluence des fidèles, les églises se trouvant trop étroites, on prit le parti de construire au fond de

1. En 1584, un seul courtier de Mexico reçoit un Vitruve, deux Serlio et quatre exemplaires de l'*Architecture* de L.-B. Alberti. On possède encore un Vitruve de 1550, annoté par un architecte de la cathédrale de Mexico, Rodrigo Díaz de Aguilera.

l'*atrio* une chapelle ouverte. Cette chapelle affecte des formes différentes, qui se classent en trois types distincts :

1° On pensa d'abord à une sorte de halle couverte formée d'une série de nefs parallèles, toutes ouvertes à l'une de leurs extrémités, qui débouchait sur l'*atrio*, de sorte que le peuple qui n'avait pu trouver place sous ce portique pût assister pourtant au mystère de l'autel. C'était le principe des mosquées. Ce système paraît spécial aux Francis-



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 658. — Intérieur de la « Capilla Real », à Cholula.

cains. La première de ces halles qu'ils élevèrent fut l'immense chapelle de San José de los Naturales (Saint-Joseph des Indiens), annexe de leur couvent de Mexico; elle comportait sept nefs. C'est là que fut célébrée la pompe funèbre de Charles Quint. L'édifice est malheureusement détruit. Le seul monument de cette espèce qui subsiste aujourd'hui est la *capilla real* du couvent de Cholula, avec ses sept nefs supportant sur soixante quatre colonnes une multitude de petites coupoles : combien émouvante, dans le Nouveau Monde, cette colonnade mystique, sœur cadette et catholique de la palmeraie enchantée de la mosquée de Cordoue[1] !

1. Les coupoles de Cholula ont été refaites au xviie siècle. Elles sont au nombre de quarante-neuf : une grande coupole à lanterne et tambour, la plupart des autres sans tambours; plusieurs ne sont que de simples calottes de peu d'élévation. La façade a été murée. Les auteurs mexicains contestent aujourd'hui que la chapelle de Cholula soit une

2° Un second type tout différent consiste en une immense niche, en un vaste dais couvrant l'autel et formé par un arc collé au flanc de l'église du côté qui regarde le préau : on obtient ainsi une espèce de scène où se passe le Saint-sacrifice, tandis que l'*atrio* entier devient une église à ciel ouvert. Ce système théâtral fut adopté surtout par les religieux augustins. L'arc gigantesque qui termine leur couvent d'Actopan rappelle les prodigieuses voûtes des Thermes de Caracalla.

3° Les Dominicains adoptèrent un système intermédiaire où ils se souvinrent d'un type d'édifices qui leur est propre. Le fond de l'*atrio* est occupé par une seconde église dont l'axe est perpendiculaire à celui de la première : cette église est une longue salle à deux nefs, comme les Jacobins de Toulouse, mais sans mur du côté de l'*atrio*, comme une grande galerie ouverte. Au milieu de la galerie s'élève une rotonde, un immense baldaquin porté par des piliers, flanqué de contreforts et sous lequel se place l'autel. Les plus beaux monuments de ce type sont les couvents, aujourd'hui en ruines, de Yanhuitlan, de Coixtlahuaca et de Teposcolula. Tout porte à croire que ces trois édifices sont l'ouvrage du même architecte.

Je rangerai ici un projet isolé, mais conçu comme les précédents pour une grande foule : celui de l'église de Patzcuaro, cathédrale primitive de l'État de Michoacan, à cinq nefs construites sur un plan rayonnant et qui convergent en étoile vers une rotonde centrale. Chaque nef devait être précédée d'une façade à deux tours. Des chapelles immenses étaient ménagées dans les angles aux points d'intersection des nefs. Un vaste déambulatoire faisait le tour de la rotonde. Ce programme peut-être unique est, croit-on, de l'évêque Vasco de Quiroga. Il est demeuré à l'état d'ébauche. Une seule nef fut exécutée, puis reconstruite au siècle dernier après un tremblement de terre.

Le style et le décor. — Cette masse d'édifices, construits en peu d'années, dans une fièvre de zèle et de conquête, représentent bien moins une esthétique que les idées variables des hommes d'éducation très diverse qui les firent. Point d'école. Chaque artiste (ou chaque ordre) applique son programme personnel. La plupart des monuments de cette « Thébaïde américaine » furent en effet bâtis par des religieux, qui n'étaient le plus souvent que des artistes d'occasion (Fray Melchor de los Reyes, Fray Vicente de Santa María, Fray Rodrigo de León, Fray Juan

réminiscence de Cordoue. Il n'est nullement prouvé, écrit M. Gonzalez de Mendoza, que l'auteur inconnu de la *capilla* se soit inspiré de la mosquée. Il est bien plus probable qu'il est arrivé à ce résultat en raison du problème qu'il avait à résoudre : couvrir un espace très vaste et à peu près carré d'une toiture à la fois légère et solide, pour résister aux tremblements de terre. On retrouve là, on le voit, les mêmes difficultés qui arrêtent les archéologues sur la question de l'origine des coupoles en Aquitaine.

de Mérida, Fray Lorenzo de Bienvenida, Fray Andrés de Mata, auteur du cloître d'Actopan, etc.). Ces hommes n'étaient point du métier. Au milieu du XVIe siècle, les uns étaient encore des gothiques attardés, d'autres sont plus ou moins des italianisants ; le caractère espagnol domine, mais dans l'exécution la main-d'œuvre indigène imprime son sceau irrécusable. Rien n'est plus curieux que cet amalgame qui prélude déjà aux audaces du XVIIIe siècle.

Certains détails de la maison franciscaine d'Huejotzingo (État de Puebla), par exemple, sont du style espagnol le plus pur : la porte de la sacristie, avec sa résille de cordes qui losangent le mur, et surtout la chapelle ouverte de l'*atrio*, dé parfait aux faces moulurées par le cordon de saint François et que surmonte une pyramide, sont des monuments accomplis. A côté de cela, on voit des thèmes européens subir d'étranges altérations. Il y aurait une étude à faire de ces dégénérescences ; le chapiteau, organe particulièrement sensible, en est le premier affecté. Au cloître d'Acolman, œuvre excellente de la Renaissance, il s'entoure d'un cordon de billes pareil à un collier barbare. Au cloître d'Epazoyucan, la corbeille *surmonte* le tailloir, et les arcs jaillissent d'un gros chou. A Teposcolula, le chapiteau retourne à des formes byzantines qu'on croirait dérobées à la crypte de Jouarre.

Beaucoup de modèles décoratifs proviennent évidemment de livres à gravures, surtout de livres d'heures : on reconnaît un alphabet mêlé aux jambages de la porte de l'église franciscaine de Texcoco (État de Mexico). On imagine ce que les rinceaux, les rosaces, les volutes classiques, les cornes d'abondance, etc. deviennent sous la main des sculpteurs indigènes, pour qui de pareilles choses ne représentaient rien, et qui, d'ailleurs, n'avaient aucune habitude de lire le relief traduit en blanc et noir.

Mais une des sources du décor des moines (surtout des moines franciscains), ce sont les souvenirs arabes et les réminiscences de l'Espagne des Califes. Source tout à fait étrangère aux architectes officiels, qui proscrivent au contraire toute cette friperie. Les moines, là-dessus, sont bien plus « peuple », beaucoup plus près du véritable sentiment espagnol, à qui rien n'est plus cher que sa tradition mauresque. Il en aime à la fois la charmante élégance, le caprice, l'idée de la victoire qu'il a remportée sur l'Islam et en même temps certain secret de volupté qui lui reste de ses anciens maîtres. Ce sont tous ces trophées confus que la religion transporte au Nouveau Monde, loques brillantes de la Croisade. L'arc tréflé se retrouve au Sacré-Cœur de San Juan del Rio. Les Jésuites l'ont transporté dans leur Eden du Paraguay. A Xochimilco, une façade très simple, carrée, nue, percée en bas d'une porte ronde, s'orne au faîte d'un double élément musulman : une frise d'*azulejos*, que souligne

une guipure de stuc, comme un doigt de dentelle appliqué sur la peau. Ces deux éléments devaient faire fortune dans l'art latin du Nouveau Monde, au pays de l'admirable poterie mexicaine. Quant au filigrane, à l'arabesque, à l'entrelacs de la sculpture méplate, tels qu'ils furent inventés jadis par les artistes de Mschatta, c'est un des thèmes les plus fréquents, parfaitement adapté aux moyens des artistes locaux et qui s'incorpora de bonne heure à leur répertoire : à la façade de la cathédrale d'Aguascalientes, à la porte latérale de la Valenciana, l'œil reconnaît avec bonheur le sourire de l'Alhambra.

Le siècle des cathédrales. Mexico et Puebla. — Les ordres ont été les pionniers de l'Église au Nouveau Monde. Leurs églises précèdent partout les cathédrales. Les premiers évêques du Mexique, celui de Tlaxcala (1527) et celui de Mexico (1528), sont d'ailleurs deux religieux, Frère Julian Garcés et Frère Juan de Zumarraga. Leurs sièges relevaient de la Havane. La *iglesia mayor*, ou cathédrale, de Mexico était un édifice à trois nefs, à deux files de colonnes toscanes, couvertes d'une charpente. Cortès en posa les fondements en 1524. Construite vers 1530 par Martín de Sepúlveda, elle fut démolie en 1626. Elle était depuis longtemps regardée comme insuffisante[1], puisque, en 1560, lors du service funèbre en mémoire de Charles Quint, on choisissait de préférence la *capilla nueva* des frères franciscains.

Philippe II, encore régent, avait décidé dès 1552 la construction d'une cathédrale digne de sa puissance. Clément VII autorisa la destruction de l'ancienne. La cathédrale de Séville avait été d'abord proposée pour modèle ; on recula devant la dépense. On se rabattit alors sur des modèles moins coûteux. Mais le pays manquait d'hommes de l'art ; les religieux n'étaient que des amateurs. L'évêque Montufar écrit au roi en 1558 : « Si V. M. daignait nous envoyer un plan et quelque bon maître, car nous n'en avons pas ici... ». L'année suivante, Claudio de Arciniega débarquait au Mexique.

Les travaux ne commencèrent vraiment qu'en 1573, sous l'archevêque Contreras, et ce n'est pas Arciniega, mais Alonso Pérez de Castañeda qui en reçut la direction ; ils durèrent, avec de longues interruptions, jusqu'à la veille de la révolution : toute la vie de l'Ancien Monde est concentrée dans ce monument. En 1612, au bout d'un demi-siècle de travail, l'ouvrage était monté jusqu'à la naissance des voûtes. La sacristie était voûtée en 1626, et c'est là que pendant quinze ans furent célébrés les offices, tandis qu'on jetait bas la cathédrale primitive. Les

1. En 1551, le voyageur Cervantès y Salazar observe que la cathédrale de Mexico est pauvre et déplore de trouver l'église de Saint-François « si étroite ». Dès 1548, LL. MM. se plaignent que les monastères de la Nouvelle-Espagne soient si humbles et dénués, *humildes y moderados*.



Phot Excelsior

LA CATHÉDRALE DE MEXICO

voûtes de la nef furent poussées activement de 1635 à 1640. La dédicace eut lieu enfin en 1667, un siècle après la pose de la première pierre. La façade fut achevée en 1689.

Alors suit un sommeil d'un siècle. L'intérêt pour cette grande entreprise ne se réveilla plus qu'aux derniers jours de la colonie. Les tours, avec leur singulier couronnement en forme de cloches, ne reçurent leur achèvement qu'en 1790, par l'architecte créole Don José Damian Ortiz de Castro, natif de Coatepec. A partir de 1791, le plus grand artiste du Mexique, le fameux Don Manuel Tolsa, s'occupa de la réfection de la coupole qu'il orna de tambours et surmonta d'une lanterne de dessin élégant. La cathédrale était enfin terminée en 1813.



Phot. *Excelsior*

Fig. 659. — Cathédrale de Mexico : vue du chœur.

La cathédrale de Mexico est sans contredit le plus magnifique des monuments du Nouveau Monde. Sur cette esplanade majestueuse, qu'encadrent des portiques et le palais du gouvernement, quel paysage d'histoire complète sa forme colossale! Scènes de la conquête, invasions, émeutes, fêtes, fusillades, orages populaires ; une poignée de conquistadors, isolés par la terreur et l'admiration au milieu d'une foule barbare et respectueuse, fondent leur empire ; pompes des vice-rois, cortèges, fanfares, *corridas*, processions et bannières, tout le passé royal, dévot, brutal et galant de l'Espagne ; comme fond, des autels fumants, des victimes humaines, des prêtres sanguinaires, la ville enchantée du Soleil, des jardins au milieu des îles et des lagunes sous le signe du duel de l'aigle et du serpent ; plus arrière encore, d'autres tribus se disputant cette arène de batailles séculaires : tel est le passé que contemple la façade triomphale. L'édifice vaut le décor.

Les plans, selon les conjectures de M. Toussaint, le dernier historien de la cathédrale, seraient d'Arciniega, peut-être modifiés par Francisco Becerra qui passa cinq ans au Mexique, de 1573 à 1578. Nous suivrons plutôt l'opinion de Manuel Revilla, qui a pour elle la tradition du XVIIe siècle, et qui les considère comme étant de Castañeda, qui les envoya de Madrid sur l'ordre de Charles Quint. Le rôle des architectes qui se trouvaient sur place ne put être, dans ces conditions, qu'un rôle d'exécutants. Quant à Juan Gómez de Mora, sa part dans l'ouvrage est l'objet de discussions très vives. Il a passé longtemps pour l'auteur principal ; mais M. Toussaint a sans doute raison de le mettre hors de cause. Il est vrai que Philippe III fit faire un nouveau dessin en 1615 par cet élève de Herrera, architecte de l'Encarnación et de la Plaza Mayor à Madrid (voir tome VI, 1re partie, p. 412), mais ce dessin fut inutile, puisque à ce moment le gros œuvre était fait et qu'il ne restait plus qu'à voûter l'édifice. On ne trouve du reste rien de son style dans la forme des piles, flanquées de demi-colonnes cannelées. Le dessin de Mora servit au contraire en partie pour la cathédrale de Puebla.



Phot. Légation du Mexique. Paris.

FIG. 640. — La Cathédrale de Puebla.

Les dernières cathédrales construites en Espagne dans l'enthousiasme de l'expulsion des Maures et de la conquête de l'Amérique, celles de Salamanque (1513), de Ségovie (1522), de Grenade (1523), de Jaèn (1532), forment une famille à part : le sentiment national se traduit par le recul de l'italianisme et par une véritable résurrection du moyen âge (voir tome IV, 2e partie, p. 964). A Grenade, Diego de Siloè construit sur des fondations jetées par un maître gothique, Enrique de Egas, lequel, sur l'aire de la grande mosquée, avait reproduit le plan de la cathédrale de Tolède; c'est ce plan, ce sont ces formes grandioses, c'est ce superbe langage classique exprimant un thème traditionnel, que Castañeda transporte dans son chef-d'œuvre de Mexico. Les grandes

cathédrales du Mexique sont la dernière génération des cathédrales espagnoles.

Le plan est un vaisseau à trois nefs, avec un transept, flanquées d'une double file de chapelles entre les contreforts, remplaçant les collatéraux; les chapelles et les bas-côtés sont voûtés respectivement d'arcs-de-cloître et de calottes nervées : la nef centrale et le transept sont voûtés en berceau; chacune de ces divisions, nef, bas-côté, chapelle, reçoit son jour par une fenêtre particulière, suivant la solution inventée par l'auteur lointain de la cathédrale de Tolède, c'est-à-dire le maître de Bourges, créateur de cette échelle de lumières directes et étagées. Seulement à la croisée des nefs se gonfle une coupole, écho de celle de Grenade, qui répète elle-même la coupole de Bramante : cette forme, nouvel insigne de la catholicité, est arborée comme un drapeau sur la cathédrale de Mexico.

L'intérieur, quoique dévasté au début du siècle dernier par l'école du « bon goût » et la funeste manie de l'unité de style, offre encore un spectacle sans rival dans le Nouveau-Monde, vraiment digne, comme l'écrit fièrement le vice-roi marquis de Mancera, « de tout ce qu'il y a de plus beau en Italie » : les immenses fûts de Castañeda, les piles carrées flanquées de demi-colonnes cannelées et sans entablement, à peine interrompues par le sobre chapiteau dorique d'où les courbes des arcs bondissent sans intermédiaire, les proportions des nefs, l'éclairage, toute cette composition est d'une majesté imposante. Architecture de *Te Deum*! Une galerie à balustrade fait le tour du chœur, soutenue par des groupes d'anges dorés. De magnifiques buffets d'orgues, avec leurs batteries de trompettes, complètent ce monument d'apothéose.

La cathédrale de Puebla fut construite à partir de 1580 en remplacement des deux églises antérieures successivement détruites (le décret royal pour la nouvelle construction date aussi de 1552). Les dessins paraissent être du même Castañeda, qui se borne à y reproduire le plan de Mexico. Le cloître demeura à l'état de projet. L'intérieur répète Mexico, mais dans un style sévère (*desornamentado*) qui fait croire avec vraisemblance qu'on y a suivi les dessins envoyés en 1615 par Gómez de Mora, et qui ne purent être utilisés à Mexico. L'intérieur était achevé en 1649. Les façades sont de la fin du siècle. Elles sont d'une nudité qui surprend à cette époque, et dont l'austérité, plus que tout autre monument du Mexique, rappelle l'Escurial. La cathédrale primitive, construite de 1536 à 1539, ne disparut qu'en 1760.

Au Pérou, la cathédrale de Lima fut fondée par Pizarre en 1539. Les travaux durèrent cent ans; l'édifice fut ruiné par un tremblement de terre. La cathédrale actuelle, rebâtie en 1755, restaurée en 1896, est encore une des plus imposantes de l'Amérique latine. L'intérieur, de proportions

colossales et un peu écrasées, est un monument mémorable de cet étrange gothique du XVIIIe siècle, auquel on doit les cathédrales de Blois et d'Orléans. Pizarre y a son tombeau, ainsi que le saint évêque Toribio.

La cathédrale de Cuzco, vaste monument à deux tours, dans le style de Herrera, a été construite de 1572 à 1654, sur l'emplacement du palais de l'Inca Viracocha. Le décor intérieur est d'un luxe prodigieux.

L'ARCHITECTURE AU XVIIe SIÈCLE. LES COUPOLES. — Des trente-huit évêchés que compte le Mexique, sept seulement remontent au XVIe siècle,



Phot. d'Harcourt

FIG. 641. — La Cathédrale de Lima.

et encore aucune de leurs cathédrales ne nous est-elle parvenue sous sa forme la plus ancienne. La plupart sont des édifices du XVIIe et surtout du XVIIIe siècle, les deux siècles qui ont marqué l'apogée de la colonie.

Cet âge fut une époque de prospérité inouïe. Le phénomène principal du XVIIe siècle est un incroyable pullulement de paroisses rurales. Comme le XVIe avait été le siècle des ordres religieux, le suivant est celui de la diffusion du clergé. Les églises se multiplient (plus de sept mille, dit-on, dans le seul Mexique et pour le seul XVIIe siècle). Spectacle sans analogue depuis la France romane.

Ces églises paysannes sont d'une simplicité rustique et de formes très monotones. Le plan invariable est une sorte de boîte cubique, un massif de moellons, généralement sans transept, et presque dénué d'intérêt

architectural. Parfois de gauches contreforts, des arcs-boutants maladroits étayent la construction. Le seul morceau orné est la porte de goût espagnol qui s'applique sur la façade ; souvent la porte de l'*atrio* ou de l'enceinte sacrée, *campo santo* et place publique qui environne l'église, forme un décor original qui affecte le dessin d'un arc de triomphe ingénu.

De tels édifices n'ont guère qu'une valeur sentimentale. A peine en trouverait-on d'aussi médiocres en Europe, si quelques traits ne leur conféraient un pittoresque inattendu. C'est d'abord le clocher qui domine la silhouette massive. C'est surtout la coupole, caractère essentiel de ces



Phot. d'Harcourt.

FIG. 642. — La Cathédrale de Cuzco.

églises populaires. On a lu le texte de Mendieta qui s'étonne de la rapidité avec laquelle les indigènes, surpris par les premières voûtes, se mirent à les imiter et à en construire eux-mêmes. La coupole fut bientôt l'accessoire indispensable qui désignait l'église. Cette coupole n'a aucun sens, ne répond à aucun organe, puisque la plupart du temps les églises n'ont pas de transept. Mais on ne concevait plus une église sans cet ornement : c'est le trait architectural qui en fait la physionomie. Ce sont presque toujours des coupoles rudimentaires, sans calotte double, en forme de moitié d'orange (*media naranja*), construites en petit appareil par une méthode instinctive qui rappelle le procédé des coupoles persanes : le plus souvent couvertes de tuiles vernissées, quelquefois soulignées de nervures en côtes de melon, presque toujours surmontées d'une lanterne. Rien n'est plus caractéristique dans la Nouvelle-Espagne que cette ébullition de dômes, qui semble traduire le feu interne de cette terre volca-

nique. Ce mariage de la coupole et du clocher, de la sphère et du minaret est aussi national ici que dans les pays d'Islam et rappellerait l'Orient dans les campagnes du Mexique si, au lieu du lait de chaux qui recouvre de son suaire les choses musulmanes, les églises mexicaines n'étaient peintes des couleurs violentes de la tomate, du piment, de la pastèque, de la pistache, qui les font éclater comme des bijoux sous le ciel bleu dans les vallées d'azur que borde la frange des glaciers. Aujourd'hui encore les Indiens badigeonnent tous les ans leurs églises et rafraîchissent leurs vives couleurs, comme ils barbouillaient les idoles et les vieux masques de sorcellerie.

II. — LE XVIIIe SIÈCLE

Le baroque et l'ultra-baroque. — En somme, le xviie siècle a inventé très peu de formes, mais il a créé le canevas sur lequel le siècle suivant devait jeter sa fantasmagorie.

Au fond, le génie mexicain, si l'on en juge par les ruines « mayas » et par les monuments aztèques, est un génie décoratif beaucoup plus que constructeur, et à cet égard il exagère la tendance naturelle de l'architecture espagnole. On pouvait s'en apercevoir dès les premiers moments de l'architecture coloniale. Cela devint éclatant le jour où l'Espagne introduisit au Mexique les éléments d'un art en rapport avec son tempérament; le Mexique s'en empara et fit produire à ce principe ses dernières conséquences.

Si l'on considère une façade du xviie siècle, comme celles de Puebla ou de Mexico, avec leurs proportions écrasantes, leurs divisions marquées par des contreforts colossaux, les tours qui cantonnent ce décor, la coupole qui culmine en arrière et détermine du même coup le centre et le sommet, on ne manquera pas d'être frappé par un air de grandeur, par je ne sais quoi d'impérial, par un style dépouillé, d'un accent héroïque. C'est l'art officiel de l'Espagne, fondé sur un emploi nouveau des éléments classiques pour produire ces effets de pompe et de puissance, que l'on appelle le baroque : point n'est besoin de voir, à la cathédrale de Puebla, les médaillons des quatre rois, Charles Quint et les trois Philippe, qui ont présidé à la construction, représentés avec les quatre Évangélistes, pour reconnaître un art d'État, une dignité castillane, la loi de l'Escurial.

A mesure qu'on avance vers le xviiie siècle, que l'Église militante devient l'Église triomphante, tout change de nature et de style. Voyez un morceau comme la façade de San Juan del Rio ou de San Diego à Guanajuato, celle de l'église de Tepozotlan, celle de la Trinité (dite la

Santísima) à Mexico, une des mille façades fougueuses, chiffonnées et lyriques que le siècle de la rocaille a multipliées dans toute l'Amérique latine, depuis San Antonio du Texas jusqu'à la cathédrale de Cordoba, dans l'Argentine : plus un seul élément classique, plus un seul membre reconnaissable, plus une trace d' « ordre », de base, de chapiteau, moins encore de proportion et de module. Tout disparaît sous une surcharge invraisemblable de vocalises, dans une sorte d'écume et de bouillonnement ornemental. Le *maximum* de contraste est obtenu à la façade du Sagrario (1755), cet extraordinaire coffret, cet écrin furieusement refouillé et ciselé, que Lorenzo Rodríguez (l'auteur de la façade de la Santisima) a ajouté à la cathédrale de Mexico, comme celui qui sert de paroisse à la cathédrale de Grenade : on a là un diptyque de deux époques juxtaposées, le contraste le plus violent entre le grand style castillan et un art qui ne ressemble plus à aucun style connu (pl. XVI).



Phot. Légation du Mexique, Paris.

FIG. 643. — La Cathédrale d'Oaxaca. Façade.

C'est un art de la même famille que le churrigueresque, mais qui en représente une variété originale. Le principe du « plateresque », qui consiste à traiter une façade comme un « baiser de paix », comme une grande pièce d'orfèvrerie, réduit déjà l'architecture à une pure décoration. Mais peut-être, pour expliquer le rococo mexicain, faut-il songer surtout à une autre espèce de monuments, qui ont aussi pour caractère d'être de purs décors, je veux dire les *retables*. Ces immenses compositions, ces murailles de sculptures, qui semblent des agrandissements démesurés des ivoires du moyen âge, comme les retables de Saint-Nicolas à Burgos ou de la Chartreuse de Miraflores (voir tome IV, 2e partie,

fig. 556 et 562), ont joui d'une popularité qui est devenue un péril pour l'architecture. L'architecte n'a plus songé qu'à reproduire ces modèles. C'est ce qu'il faut toujours avoir présent à l'esprit pour juger de tels monuments : on doit se souvenir qu'ils ne sont à l'origine que la transcription d'un genre d'ouvrages étranger à l'architecture.

Le retable a passé par une phase classique, avec colonnes, entablements; on a eu la fantaisie d'arranger à l'antique ce morceau inconnu à toute l'antiquité, et c'est ce qui est devenu le point de départ des façades qui nous occupent. Le souci de l'ornement a bientôt conduit chaque forme à un état remarquable de dégénérescence : chaque point de cette forme engendre une expression, réclame l'intérêt, prononce une saillie, une ombre, une arabesque. Tout se complique, se fragmente, donne prétexte à une facette, à une moulure, à un feston, d'autant que la matière est pauvre et que ce luxe illusoire est obtenu avec du bois, souvent avec du stuc. Encore s'agit-il de décorations fixes : mais il faut tenir compte d'une nouvelle influence, celle des « machines » d'occasion élevées pour les pompes funèbres ou religieuses. Cette invasion du théâtre est un fait caractéristique; on l'observe déjà chez Bernin. L'imitation d'objets concrets, l'introduction des draperies, des bouquets, du nuage, au milieu des organes abstraits de l'architecture, est un des traits constants de l'art churrigueresque : ce mélange d'oripeaux, cette surcharge d'éléments éphémères apparaît à la porte de l'Hospice de Madrid, au « Transparent » de Tolède (tome VI, 1re partie, fig. 289 et 290). Ce sont ces fantaisies que les puristes de la fin du XVIIIe siècle ont appelées, bien à tort, le style « monstrueux », sans voir la grâce réelle de beaucoup de ces ouvrages et l'intérêt d'une tentative, qu'on n'avait pas revue depuis le moyen âge, pour renouveler

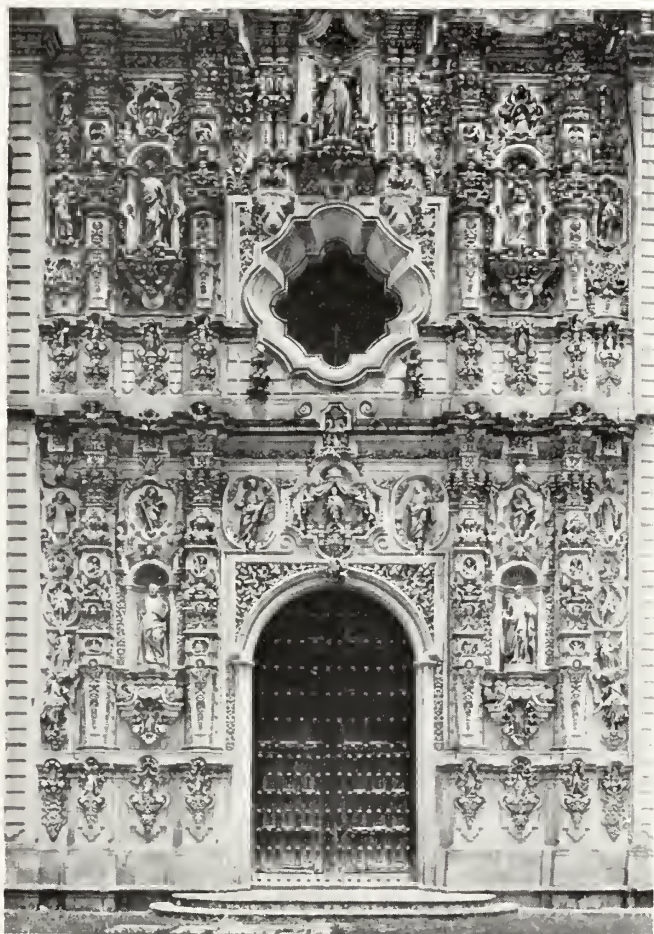


Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 644. — Porte principale de San Francisco, à Puebla.

le vocabulaire artistique et l'arracher à la routine des répétitions de Vitruve.

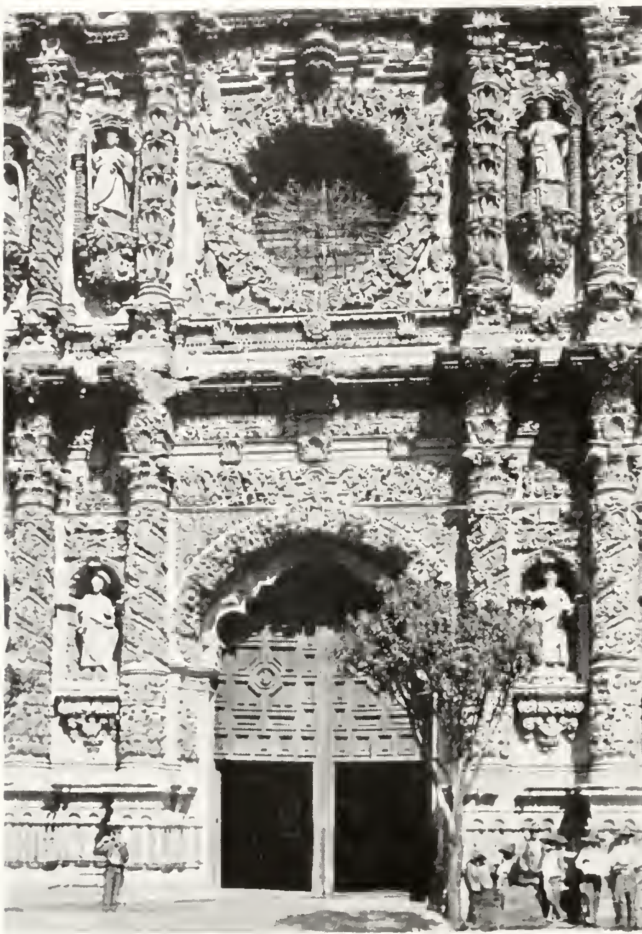
Toutes ces causes jouent au Mexique avec une liberté accrue par la distance et par l'absence de toute tradition sérieuse. Les organes classiques transportés dans ce nouveau climat, sous ce ciel qui ne les connaît pas, sont rapidement dévorés par le pullulement d'une flore parasite et nouvelle. Dès le début, ce travail de fermentation apparaît aux ruines franciscaines de Tlalmanalco (vers 1580), où l'ornement Renaissance se dissout dans une sorte de luxuriance tropicale. Cette sève étrange, au siècle suivant, attaque particulièrement les membres des retables. Toutes les formes s'altèrent avec rapidité : chaque point devient en quelque sorte une cellule indépendante, qui travaille pour son compte, libère une force intérieure en suant une volute, une feuille, un rinceau. Toute articulation de la colonne s'anime d'une vie particulière ; tous les ornements adventices, les accessoires qu'on y suspend (cadres, écussons, tableaux, miroirs) deviennent des motifs qui végètent à leur tour, des noyaux d'où s'échappent des détails secondaires. Bientôt il ne reste plus rien de la forme décomposée, devenue tout entière un thème de fioritures. Cette fureur ornementale arrive dans certains cas à des excès invraisemblables : on a des intérieurs comme la chapelle du Rosaire à Santo Domingo de Puebla, ou Santa Maria de Tonantzintla, où toutes les nervures des colonnes délirent, ressemblent à des enchevêtrements de crespelures, à des copeaux, à des démêlures de cheveux, grouillent d'une sorte de vermine dorée.



Phot. *La Rochester.*

FIG. 645. — Église de Tepozotlan (Mexico). Façade.

Tels sont les principes de cet art appelé « ultra-baroque », ce qui ne veut pas dire un baroque outrancier, mais doit se prendre plutôt comme la date, l'extrait de baptême d'un baroque libéré : art trop peu étudié dans ses allures originales et dans ses rapports avec des types européens. Il faudrait classer les monuments, établir les écoles et les filiations : tout ce travail est à faire. On verrait à Cuernavaca ou à Santa Cruz (État de Jalisco) les façades rongées par une sorte de « plateresque » indien, qui respecte encore les grandes lignes classiques, mais décompose toutes les surfaces et s'y attache comme une mousse ; on verrait peu à peu ce lichen foisonner et la déformation atteindre son point extrême dans la cathédrale de Zacatecas (terminée en 1625).



Phot. *La Rochester.*

Fig. 646. — Cathédrale de Zacatecas. Façade (porte principale).

Ce n'est pas que ce style n'ait lui-même ses lois, comme il arrive à toute déformation du langage : style impur, si l'on veut, puisqu'il charrie toute sorte d'éléments étrangers à l'architecture, mais parfaitement logique et souvent d'une grande force plastique. La marque essentielle est le mouvement ascendant, l'élan, la verticalité qui s'expriment si puissamment par les tours et les dômes, par toutes les lignes montantes des pilastres et des contreforts. Ces lignes sont si impérieuses que l'entablement disparaît. Les étages ne sont plus marqués que par les fenêtres. L'horizontale est supprimée. La corniche supérieure, serrée entre les tours, se bombe en demi-lune ou en verre de montre (San Luis Potosi, etc.). Quelquefois tout le profil du fronton affecte un mouvement ondulé qu'imitent les tailloirs des chapiteaux, lesquels forment

une sorte d'entablement discontinu, comme indiqué en pointillé, qui flotte sur la façade comme des lambeaux de ruban, souvenir inquiet et ondoyant de l'architrave évanouie (façade de la Parroquia, à Dolorès Hidalgo; un type analogue à Saint-Philippe-de-Néri, à Queretaro).

La colonne, rarement isolée, est de bonne heure et de plus en plus remplacée par le pilastre. La colonne torse elle-même, très en vogue au début de l'art colonial et jusque vers le milieu du XVII[e] siècle, se traduit désormais par un pilastre plat, orné de dessins en zigzag (église du Salto del Agua, Mexico, vers 1750). Mais la forme ordinaire, telle qu'elle apparaît aux façades de la Enseñanza, de la Santísima et du Sagrario (pour ne citer que trois monuments et parmi les plus accessibles, étant tous trois à Mexico), est celle du candélabre : une forme animée de ressauts, de moulures, où chaque partie fournit un thème de développements, où chacune des expressions classiques (galbe, cordon ou astragale) s'analyse et se résout en un écrin de synonymes, sans compter les incidents, médaillons ou miroirs qui peuvent se suspendre au fût, comme des trophées.



Phot. Légation du Mexique. Paris.

FIG. 647. — La Parroquia, Dolorès Hidalgo. Façade.

Ces pilastres s'emploient par couples, par groupes de trois, séparés par des étages de niches habitées de statues, et laissant entre eux des rigoles d'ombre. C'est une architecture *à effet*, tout y est calculé pour le jeu de la lumière sur de puissantes saillies; toute la crainte de l'artiste est de laisser des parties mortes, des trous de silence dans ce concert. Plus un repos, plus un espace muet. Pas un coin où quelque détail n'accroche quelque rayon, n'allume quelque reflet : il faut que tout palpite, que tout tressaille du haut en bas. Ces verticales frissonnent comme une grande lyre. Pour donner l'impression de la saillie et de la profondeur, les ressauts se multiplient, les abaques se brisent et se rebrisent, le pilastre se décompose comme s'il était taillé dans un bloc

formé de plusieurs feuilles de carton collées ensemble. Et tout cela produit la sensation de l'innombrable, un nouveau genre de « flamboyant », qui n'a pas sans doute le tournoiement vertigineux des roses de Sens, mais l'égale presque comme spectacle de richesse et de gloire, et qui explique et justifie certains moyens de théâtre, comme les voilures enroulées du Carmel de San Luis Potosi.



Phot. Légation du Mexique, Paris.

FIG. 648. — Église du Carmel, à San Luis Potosi. Façade.

Deux derniers caractères de cet art singulier sont le rythme et la polychromie. Le rythme, outre l'impulsion donnée par les pilastres, est produit par l'alternance des pleins et des vides, des bas-reliefs et des fenêtres. Le baroque de la Nouvelle-Espagne a hérité du moyen âge l'usage du tympan, ou plutôt l'habitude des tableaux de retables [1], exécutés en pierre à l'instar des tableaux de marbre de l'Algarde. Chacune des trois portes de la façade de Mexico est surmontée d'un de ces tableaux. La coutume en subsiste dans les façades ultra-baroques, et ce n'en est pas un des traits les moins curieux que d'y voir reparaître en plein XVIIIe siècle la vieille imagerie mystique du XVe : par exemple, à la cathédrale, l'*Assomption*, *Saint Ildefonse* et la *Navicella* (sans doute de Miguel Ximenès, 1687); à l'église de la Profesa, le saint François des *Conformités*, à genoux devant le Christ qui l'invite à porter sa croix ; à la Enseñanza, la Trinité représentée telle qu'elle apparaît dans les miniatures des *Heures* d'Étienne Chevalier; la plus étonnante de ces images est la *Pietà divine* sculptée à la façade de la Santisima :

1. Il y en a de pareils aux Puertas del Perdon de Séville et de Cordoue et à la cathédrale de Grenade, ceux-ci de José Risuèno (1717) et des Verdiguier (1785).

le Christ mort entre les bras de Dieu le père costumé en pape, la tiare en tête, offrant l'hostie et consommant le sacrifice de la Rédemption, tel que le montre un fameux Greco du Prado. Iconographie stupéfiante à rencontrer dans le Nouveau Monde, thèmes étranges qui nous reportent aux siècles de la grande « Passion » du moyen âge finissant.

Au milieu de ces tableaux de pierre et de ces façades à pilastres, qui ressemblent elles-mêmes à d'immenses bas-reliefs, éclatent des espèces de roses bizarres, des fenêtres en étoiles, qui crèvent le mur de leurs pointes rayonnantes, comme une balle qui casse une vitre. L'effet de ces décors étranges est d'autant plus puissant qu'il apparaît plus concentré et que cette furie lyrique, ces feux d'artifice, ces fusées se massent sur un point de l'édifice, le reste étant le plus souvent laissé à l'état brut, à peine recouvert d'un parement. Cette accumulation de richesses, ce morceau de luxe, ce grand air au milieu d'un vaste récitatif fait un contraste saisissant. Tout est multiplié encore par la polychromie : cette architecture était peinte comme les portails gothiques, les saillies claires jouaient sur des fonds d'ocre ou de pourpre; l'ensemble offrait l'aspect de coulées de couleurs, de plaques de grès flammé que couronnaient dans le ciel les dômes zébrés de blanc et de bleu, comme ceux qui prêtent tant de grâce à certaines chapelles de Grenade.



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 649. — Chapelle du Petit Puits, Guadalupe Hidalgo (Mexico).

Il n'est pas douteux que certaines églises du *setecento* dans le Nouveau Monde sont parmi les créations les plus exquises de l'art religieux;

l'église de Taxco, par exemple, élevée tout entière aux frais d'un nabab d'origine béarnaise, le richissime José de Laborde, ou la charmante rotonde dite *del Pocito* (le petit Puits), au monastère de Guadalupe, sont des ouvrages d'une exécution raffinée, d'un goût aussi précieux que les plus jolies productions de la rocaille à Palerme, à Lecce, à Dresde ou à Wurzbourg. La façade célèbre du sanctuaire de Tepozotlán, terminée en 1762, avec son triple médaillon de la Sainte Famille au-dessus de la porte, comme des médailles de scapulaire au cou d'une dévote, sa profusion d'imagerie pieuse, son aspect de dentelle en papier découpé, ne vaut pas le ravissant portail de la Valenciana, ou surtout la grande façade de la Compañía (église des Jésuites) à Guanajuato, construite en vingt ans (1744-1765) par l'architecte Felipe Ureña; le marquis de Rayas en fit les frais.



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 650. — La Collégiale d'Ocotlan (Tlaxcala). Façade.

Mais il n'est pas question d'entreprendre une énumération, même sommaire. Il arrive parfois que, par économie, le décor supprime la sculpture et se réduise à la polychromie : on voit alors de grandes façades unies en tuiles vernissées (Santa Maria de Tonantzintla, San Francisco d'Acatepec), encadrant quelquefois des plaques de faïence décorées de bouquets (San Francisco de Puebla) ou de petits tableaux en *azulejos* bleus et jaunes représentant des saints, comme à San Marcos, de la même ville. Quelquefois ce système est employé concurremment avec le bas-relief : au sanctuaire d'Ocotlan (Tlaxcala), décoré par Francisco Miguel vers 1760, la façade ultra-ouvragée, en forme de coquille, se présente entre deux tours couvertes de losanges de tuiles, comme des écailles de serpent. Des angelots aux ailes éployées portent les bases

des pilastres, des chérubins ailés forment des caryatides de la porte : tout palpite, tout bat des ailes, tout frémit et se dissipe dans cette étrange architecture envolée.

La réaction académique. Tolsa et Tresguerras. — Vers 1782, le grand architecte Francisco Guerrero y Torrès, l'auteur de l'église de Taxco et de la rotonde de Guadalupe, entreprit une campagne pour l'achèvement de la cathédrale de Mexico, le grand monument national interrompu depuis un siècle et dont les tours, arrêtées au second étage, attendaient toujours leur couronnement. Un concours fut ouvert en 1787. Un des projets qui furent présentés reproduit la nouvelle façade de Saint-Jacques-de-Compostelle, dite de l'*Acebacheria* (1764), œuvre élégante et fine de Ventura Rodriguez, qui fut en Espagne le manifeste de la réaction du goût contre le churrigueresque (tome VII, 2e partie, fig. 454). Nous avons encore ce projet, découvert en 1915 et publié par Mariscal. L'auteur en était Isidore Vicente de Balvas. On adopta, comme on l'a vu, le dessin d'un artiste créole, Don José Ortiz de Castro ; c'est à lui que la façade doit les consoles un peu lourdes, mais d'un aspect puissant, qui terminent les contreforts, et les tours leur dernier étage, avec la singulière guérite en forme de cloche qui les surmonte (on en trouverait des exemples de la Renaissance française et à la cathédrale de Pampelune, du même Ventura Rodriguez) (tome VII, 2e partie, fig. 455). Ortiz de Castro mourait en 1793, laissant son œuvre inachevée.

Elle fut reprise par Manuel Tolsa (1757-1816), arrivé depuis deux ans, déjà illustre, à Mexico. Ce maître valencien, peut-être plus sculpteur qu'architecte, plein de feu et de goût, mais du génie le plus souple, le moins systématique, unissait la fougue d'un Bernin à l'élégance nouvelle du siècle de Louis XVI. C'est déjà dans ce style qu'étaient conçus les ornements de Castro, mais toute la sculpture projetée par ce dernier est d'une invention misérable. Le magicien, par une série de retouches délicates, transforme le monument, jette sur ses disparates le voile du sourire. Ce fut une métamorphose. Il fait courir sur toutes les façades une balustrade ornée de vases qui raffine les profils, les rythme et les raccorde ; il exhausse le fronton qu'il décore, ainsi que les tours, d'une gracieuse statuaire. La façade demeurait trapue sous la vieille coupole écrasée du XVIIe siècle. Tolsa remanie cette coupole, l'enveloppe d'un tambour dont il dessine les fenêtres et les pilastres dans le style le plus pur, ajoute une calotte extérieure d'un mouvement ravissant, à laquelle il imprime un galbe en col de cygne, et qu'il termine par une audacieuse lanterne en forme d'aiguille, qui prête à toute la masse l'élan d'une flèche sur sa corde : dernière née et la plus géniale des coupoles du Nouveau Monde, la plus empreinte de grâce et de spiritualité.

Le même sentiment de la mesure, qui vient de Palladio et de la France de Gabriel, se fait jour dans les ouvrages d'un contemporain de Tolsa, le créole Francisco Eduardo Tresguerras (1745-1833), né à Celaya, le « Michel-Ange du Mexique », comme on l'a surnommé un peu imprudemment, ce qu'il faut entendre en ce sens qu'il maniait tous les arts avec une égale assurance et une universelle facilité. Ses premières œuvres, comme le décor des églises de Sainte-Claire et de Sainte-Rose à Queretaro, sont encore du rococo le plus fleuri, d'ailleurs plein de charme et de goût; les intérieurs sont un nuage enchanteur, une gerbe qui se défait, un bouquet de splendeurs dorées. Mais bientôt son style présente une révolution totale dans le Carmel de Celaya : les ordres classiques reparaissent. Partout une unité fondée sur le module, sur la mesure rendue sensible et la musique de l'espace. L'influence de Soufflot est manifeste (principalement à l'intérieur : la coupole et surtout le clocher sont très italiens). L'auteur se défend avec esprit : « Toute la ressemblance, écrit-il, c'est que je me suis servi comme Soufflot de l'ordre corinthien : il se trouve aussi à Saint-Pierre de Rome et à Saint-Paul de Londres. » Il aurait pu citer aussi les modèles de Soufflot, Galilei, Vanvitelli (tome VII, 2e partie, p. 456). Du reste, on ne peut nier que l'ouvrage soit d'une rare élégance.

L'ascendant des modes venues d'Europe et de l'art académique (l'Académie de San Carlos se fonde à Mexico vers cette époque) se fait de plus en plus dominant. A San Juan del Rio, la façade de la Parroquia est une répétition de celle de Saint-Eustache. C'est la fin du style colonial dans toute l'Amérique latine. A Buenos Ayres, la cathédrale de la Merced, par Rivadavia, consacrée en 1804, est une copie de la Madeleine : l'auteur a fait venir les dessins de Vignon, en se bornant à y ajouter les tours de Saint-Sulpice.

Le purisme exerce ses ravages sur les retables baroques et dévaste les intérieurs d'églises au nom de l'unité de style. La première victime de la « philosophie » avait été la Compagnie de Jésus; supprimée dès 1759 par Pombal (la suppression de l'Ordre par Rome est de 1773), sa colonie modèle, son Paradis du Paraguay, ses *reducciones* agricoles et religieuses tombent à l'abandon avec leurs immenses églises déchaussées, dévorées par la grande forêt et la jungle tropicale, comme les temples khmers et la mystérieuse Angkhor.

Les constructions se ralentissent. Un des derniers ouvrages dignes d'être nommés est la coupole de l'hospice de Guadalajara (Mexique), par l'architecte Gómez, dans un « Louis XVI » nuancé de style troubadour. Il faut citer encore l'église de San Miguel de Allende (Guanajuato), construite vers 1840 par un maître local, Ceferino Gutierrez, avec son groupe bizarre de flèches normandes, et le clocher gothique de la Saleta (Dolorès-

Hidalgo) élevé au-dessus d'un portique corinthien colossal transformé au moyen d'arcs tiers-point, dans le plus mauvais style du gothique de Manchester.

Monuments civils. — L'architecture profane est loin d'offrir un développement aussi riche et aussi complexe. Les églises ont partout précédé les palais; Dieu a été logé avant les vice-rois. Il ne reste presque rien des débuts de la colonie. Une curieuse maison de Puebla offre des jambages décorés de sculptures aztèques. La maison de Cortès, à Cuernavaca (Morelia), complètement restaurée, est un logis de *hidalgo*, qui a conservé une galerie ouverte supportant une triple arcade à pointes de diamant, comme on en trouve dans les vieux quartiers qui conduisent à l'Alhambra. On montre encore, de la fin du siècle, à Mexico, le palais du comte de Santiago, d'un aspect militaire, avec son rang de gargouilles en forme de caronades.



Phot. d'Harcourt.

Fig. 651. — Porte d'une maison coloniale, à Arequipa (Cuzco.)

Beaucoup de villes, surtout au Pérou (à Cuzco, par exemple, voir fig. 656), ont conservé leurs substructions du siècle des Incas, comme on voit à Cortone ou à Spolète des maisons du moyen âge bâties sur des murailles étrusques; l'appareil très soigné dont se servaient les Indiens forme un noble soubassement aux vieilles demeures espagnoles.

Ce n'est guère avant le milieu du XVIIe siècle que la société se régularise dans l'Amérique latine et qu'on voit se fonder, à côté des religieux, de la garnison, des fonctionnaires et des descendants d'aventuriers, une véritable bourgeoisie enrichie par la culture, les mines et le négoce. C'est à peu près de ce temps que datent les premiers monuments de l'architecture privée. On les trouve en assez grand nombre, et d'une grande pureté, dans les Provinces du Nord de la République Argentine. L'Espagne a transporté sur ces vastes plateaux agricoles ses *quintas*, ses

ranchos, avec leurs galeries ouvertes, leurs toits de tuiles faisant de l'ombre sur le mur, leur air poreux d'alcarazas, tels qu'on les voit dans les campagnes de l'Andalousie ou de l'Estramadure. Deux petites villes déchues, anciennes capitales de ces provinces, Cordoba et Salta, presque intactes dans leur abandon, nous conservent l'image parfaite de la vieille Amérique espagnole. La *Casa del Virrey*, aujourd'hui Musée colonial, est une charmante demeure patricienne, dans un style à demi palladien de la Renaissance, avec le toit et le balcon saillants portés par des corbeaux sculptés, sa colonnette d'angle et, sur les portes, le motif tréflé qui marque tout ce qui est espagnol d'un trait arabe indélébile. C'est encore l'Espagne qu'on retrouve à Salta, avec ses boutiques d'angle soutenues par un poteau cornier, ses bazars, ses linteaux tuyautés, ses éternelles fenêtres grillées. A Buenos Ayres, le seul monument de style ancien est la façade d'une assez belle maison coloniale, à fronton armorié, accosté de consoles, et qui est aujourd'hui la Douane.



Phot. d'Harcourt.

Fig. 652. — Patio du palais du marquis de la Torre Tagle, à Lima.

Le Mexique est plus riche en demeures d'autrefois, mais la plupart des bâtiments civils sont (comme il est arrivé partout depuis cent ans) des monuments laïcisés. A Guanajuato, l'*Alhòndiga* est un ancien grenier de style magnifique, servant aujourd'hui de prison; la tête de Hidalgo y fut exposée, suspendue dans une cage de fer. Le collège de Saint-Ildefonse, à Mexico, est devenu aujourd'hui l'École préparatoire; le *Colegio de Niñas*, avec sa grandiose muraille percée d'une porte splendide et courònnée d'une loggia comme la tour de Monterrey à Salamanque, a malheureusement disparu. L'ancienne Université (Conservatoire de Musique) montre une cour célèbre. De tous ces monuments, il n'y a guère que le beau collège de jeunes filles appelé *les Viscaynas* (en souvenir des fondateurs, qui étaient deux Biscayens) et la *Minería* (École des Mines), construite par Tolsa de 1787 à 1813, qui aient conservé leur destination primitive. La *Minería* est une grande masse carrée, à deux

étages, avec un fronton au-dessus d'un avant-corps très brillant; sur la cour, une double galerie dessert les deux étages; des arcades massives portent un ordre de colonnes ioniques jumelées; cette ordonnance commence dès le bel escalier, qui rappelle certains modèles de Gênes et de Turin. Le Palais de l'État, à Guadalajara, est un pompeux monument de style officiel, rappelant le Palais de l'Orient, à Madrid; quelques motifs trahissent dans le détail l'influence indigène.

Les demeures privées, conservées en assez grand nombre, pré-



Phot. comm. par M. Aragon.

Fig. 655. — L'École des Mines, à Mexico.

sentent beaucoup moins que les églises contemporaines le caractère local: elles gardent le caractère espagnol.

La *casa de vecindad*, ou maison bourgeoise à loyers, n'a d'ordinaire qu'un rez-de-chaussée développant, autour d'un *patio* intérieur, ses files d'appartements. Il y a eu aussi de bonne heure, à Mexico, des sortes de casernes, *viviendas*, où s'entassait la classe pauvre. On réserve le nom de *casa sola* aux maisons plus tardives, à deux ou trois étages, avec porte pour piétons et porte cochère; toutes les pièces sont desservies par un corridor. La porte est souvent un morceau d'un effet décoratif. Enfin, pour la classe supérieure, il y a les palais, nombreux à Mexico, que l'on a surnommée la ville des palais : le *patio*, comme en Espagne, en reste le trait essentiel, l'organe de circulation. Les angles, souvent ornés d'une niche, d'une statue, sont richement sculptés.

Le palais du comte de Heras, celui de la comtesse San Mateo de

Valparaiso (aujourd'hui la Banque Nationale), et même la plus célèbre de toutes, la *Casa de los Mascarones* (1771), bâtie pour le marquis d'Oaxaca, sont des choses qu'on trouverait pareilles à Malaga ou à Murcie. La plus gracieuse de ces maisons, distinguée à l'intérieur par un cachet d'élégance quasi française, est la « folie » d'une actrice, le charmant hôtel de la Périchole, à Lima, conservé presque intact avec ses boiseries Louis XV, ses soieries fanées, son air de fête galante. Beaucoup de maisons ont encore le revêtement de stuc, la guipure d'arabesques de la *Casa del Carbón* à Grenade (plusieurs de ces maisons, à Mexico,



Phot. d'Harcourt.

FIG. 654. — Palais de la Périchole, à Lima.

dans la calle de Monterilla, aujourd'hui rue du 5 Février). D'autres ont adopté un autre genre de décor arabe, le revêtement d'*azulejos*, comme la *Casa del Alfeñique*, à Puebla, aujourd'hui Musée de céramique. Ce système est surtout commun dans les colonies portugaises.

Parmi les ouvrages d'édilité, il faut citer la jolie fontaine de Chapultepec, à Mexico, du XVIIIe siècle, dans le genre de celle de Charles Quint à la porte de l'Alhambra, — celle du *Salto del Agua*, ainsi que les aqueducs de Queretaro, de Zacatecas, de Zempoala et de Xalpan. A Celaya, le pont qui traverse la Laya est un ouvrage simple et élégant de Tresguerras (1800-1810). Un exquis monument votif, la *Vela del Marino*, qui couronne, à Guadalupe, la colline du Tepeyac, reproduit l'image d'un mât avec son triple étage de vergues, *ex-voto* d'un marin échappé aux tempêtes et qui, arrivé au port, consacre à l'Étoile des mers le souvenir de sa caravelle. Un très beau type de jardins, ceux

de José de Laborde, existe encore aux environs de Cuernavaca (État de Morelos), avec d'admirables miroirs d'eau encadrés de verdures noires, où se profilent les portiques de marbre d'un fantôme de *Départ pour Cythère*.

La sculpture. — Les arts plastiques, tant que dura le régime espagnol, ne furent pas moins prospères que ceux de l'architecture. L'Église introduisit au Nouveau Monde ses habitudes, ses méthodes, sa culture de la sensibilité, son imagerie destinée à combattre et à remplacer une vieille idolâtrie. Elle réussit en peu de temps à persuader un peuple d'imagination vive, déjà habile à certains genres de représentations, et ne négligea rien de ce qui pouvait l'éblouir et l'émouvoir en frappant ses sens.



Phot. Légation du Mexique. Paris.

Fig. 655. — Casa del Alfeñique (Musée de Céramique), à Puebla.

Cependant une vieille méfiance des idoles lui conseilla d'abord d'user de la statuaire avec prudence. A la fin du xvie siècle, les Pères du IIIe Concile de Mexico, d'accord avec les leçons du Concile de Trente, donnaient, comme moyen d'édification, la préférence à la peinture. Ils ajoutaient : « En tous cas, les images qu'on fera désormais, — qu'elles soient peintes ou sculptées, — seront faites de telle sorte qu'en aucune manière elles n'auront à être habillées. » Précepte qui proscrit à la fois les nudités et ce qu'on appelait les statues *de vestir*, c'est-à-dire celles qu'on affublait, les jours de fêtes, de robes et d'étoffes.

La sculpture ne prit son essor qu'au début du XVIIIe siècle, cinquante ans après la peinture. Le relief était déjà dans les habitudes des Indiens et leur demeura longtemps plus accessible que les conventions de l'art de peindre. Il y a déjà des façades sculptées aux églises d'Acolman et d'Yuririapúndaro ; les statues d'apôtres sont sans doute d'une main européenne. Celles de la cathédrale de Zacatecas (1625), au contraire, sont des figures grossières, qui sentent l'exécution inculte d'un ciseau barbare.

On a parlé plus haut des tympans ou tableaux sculptés qui décorent souvent les façades. Ces images offrent parfois un très grand intérêt sous le rapport de l'iconographie ; quelques-unes sont d'un accent assez fier et assez saisissant, mais il n'y en a guère d'une beauté réelle. L'étrange *Charité divine* de la Santísima a pourtant une beauté sauvage. Peut-être le meilleur morceau est-il le *Triomphe de saint Augustin*, représenté à la façade de l'église de ce nom, à Mexico; l'évêque d'Hippone, portant le modèle de l'église, abrite les religieux de son ordre sous son manteau relevé par deux anges, et foule aux pieds l'hérésie. Ce thème rappelle à la fois celui des *Vierges au manteau* et les *Triomphes de saint Thomas* de Pise et de Cadix. La tête du saint est belle et la composition d'un équilibre majestueux. Je citerai encore le « tableau » de la cathédrale d'Oaxaca et le *Baptême du Christ* de la façade de Taxco.



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 656. — Fontaine du Salto del Agua, à Mexico.

Deux genres de sculpture ont été particulièrement populaires au Mexique et y ont produit des ouvrages qui, peut-être, ne le cèdent en rien à ceux que l'on montre en Espagne. La sculpture nationale en Espagne a toujours été la sculpture sur bois : l'art du huchier, du menuisier y a plus de racines que celui de l'imagier. Rien de plus célèbre en ce pays que les stalles de chanoines, les fameuses *sillerías* qui meublent le chœur des cathédrales de León, d'Astorga, de Tolède, de Séville (voir tome IV, 2e partie, p. 851). Ce riche décor ecclésiastique ne manqua

pas de suivre au Mexique le triomphe du catholicisme. La splendide *sillería* de la cathédrale de Mexico (1584), par Juan Montano (elle provient de l'ancienne cathédrale), est une œuvre de beau style baroque, d'un relief vigoureux, avec ses cinquante-neuf panneaux représentant des figures d'apôtres et de saints, qu'on pourrait croire importées directement d'Espagne; en général, le style familier, l'anecdote, le morceau de « genre » humoristique, qui sont de tradition dans cette sorte d'ou-



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 657. — Cathédrale de Mexico : stalles du chœur.

vrages, demeurent étrangers au Mexique. On ne badinait pas avec l'Église (le peintre Simon Pereyns en fit l'expérience). La *sillería* de San Agustín, que l'on admire dans la salle des actes de l'École préparatoire, est une œuvre du milieu du XVIIe siècle, exécutée par les élèves du collège Saint-Jean-de-Latran; elle développe des tableaux de l'Ancien Testament et de la vie de saint Augustin, dans de riches ornements de la Renaissance, avec la naïveté du moyen âge et beaucoup de traits empruntés à la flore et à la faune du pays. D'autres *sillerías* très ouvragées se rencontrent à la collégiale de Guadalupe (litanies et apparitions de la Vierge). La plus remarquable est peut-être celle de la cathédrale de Puebla, exécutée de 1719 à 1722 par le maître Pedro Muñoz. Au Pérou, les plus fameuses de ces *sillerías* sont celles des cathédrales de Cuzco et de Lima : dans cette dernière ville, le chœur et le lutrin célè-

bres de San Francisco sont l'œuvre de Fray Luis Montés et du P. Pedro Gómez. L'incomparable chaire (*pùlpito*) de San Blàs, également à Cuzco, est du sculpteur Juan Tomás.

Les retables sont un autre genre dont on a vu déjà l'importance. Les plus anciens sont du début du XVIe siècle, et d'une rareté insigne, comme celui de San Francisco de Huejotzingo, « digne du ciseau de Berruguete ». Celui de Santo Domingo de Puebla, avec ses trois étages de niches encadrant quatorze belles figures de saints dominicains, peut être



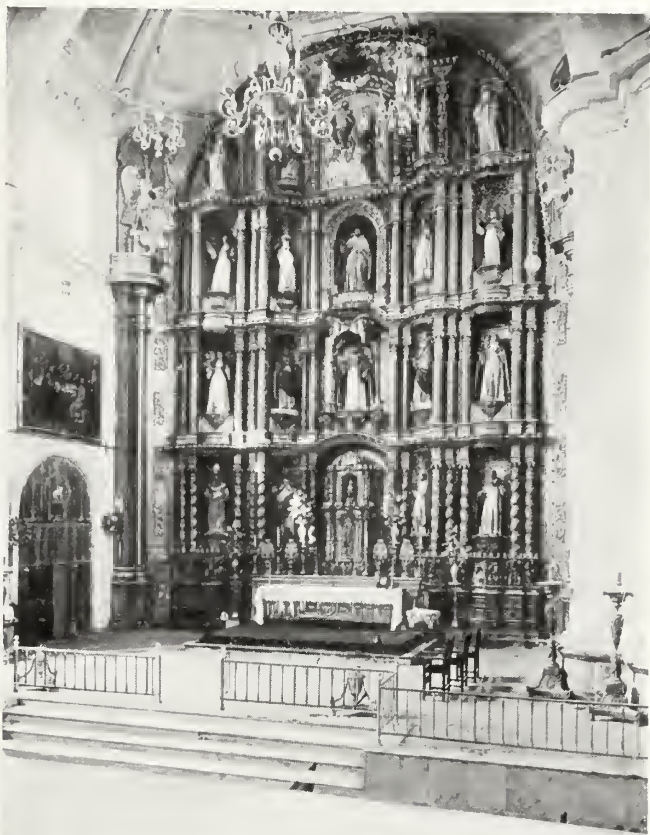
Phot. d'Harcourt.

Fig. 658. — Stalles de San Francisco, à Lima.

tenu pour le modèle du retable « baroque ». Pour le beau retable de la chapelle *de los Reyes*, à la cathédrale de Puebla, le chapitre faisait venir de Séville un dessin de l'illustre Martínez Montañés lui-même. L'exécution fut confiée au sculpteur Lucas Méndez, « maître général de la maîtrise de la Nouvelle-Espagne ».

Ces morceaux peuvent passer pour des chefs-d'œuvre du grand âge classique espagnol. Pour les retables churrigueresques, en dépit des ravages du début du XIXe siècle, ils se comptent encore par milliers : et c'est peut-être là que le démon, la frénésie décorative du tempérament mexicain a trouvé son expression la plus complète. La luxuriance tropicale et l'encombrement du détail, le besoin exaspéré de tourmenter la forme pour en faire jaillir des expressions plus riches, le génie du fourmillement, de la végétation, du foisonnement à l'infini pouvaient du

moins se légitimer dans de pareils ouvrages avec plus d'apparence que dans des façades de pierre; toutes les préciosités s'excusent dans des intérieurs; la matière y convient : le bois retrouve son feuillage. La dorure enfin donne un prix à tout ce détail, elle patine, harmonise cette menuiserie forcenée, où d'ailleurs la multiplication de la fioriture dégage une sorte d'ivresse spéciale et finit par produire une vague rêverie et un mystère d'alcôve.



Phot. Légation du Mexique. Paris.

FIG. 659. — Retable du grand autel de Santo Domingo, à Puebla.

Cette musique de chambre si caressante dans le demi-jour, où l'œil se noie avec délices dans l'innombrable et le chatoyant, perd beaucoup de son sens une fois transportée en pleine lumière et à l'échelle monumentale. Enfin ces retables ne sont pas une « fin en soi », mais servent d'étagères à des statues dont beaucoup ne sont pas vulgaires. Ils rentrent dans cette catégorie de choses luxueuses, ostensoirs ou monstrances, dont le rayonnement agit comme auréole.

Certains de ces autels, comme celui de San José, à Puebla, où se voit un Calvaire, et celui de Santa Maria de Tonantzintla, qu'on pourrait appeler l'autel de l'*Ecce homo* et où sont concentrées les images les plus cruelles de l'Homme de douleurs, — le Christ à la colonne, le Christ couronné d'épines, le Christ succombant sous la croix, le Christ assis, triste prisonnier de la méchanceté humaine, — sont de pathétiques reposoirs, des buissons ardents où éclatent de déchirantes roses.

Peut-être les plus beaux sont-ils ceux de Sainte-Rose et de Sainte-Claire à Queretaro, sur les dessins de Tresguerras : on y observe, dans la broussaille de la fantaisie et de la rocaille, une nuance de délicatesse et de mièvrerie françaises, un voluptueux raffinement de féminin boudoir.

Un des derniers, le plus étonnant, est celui *de los Reyes* à la cathédrale de Mexico : prodigieuse grotte d'or, nid d'abeilles, féerie de volutes, de torsades, de stalactites, écrin de formes confuses et dorées, trésor où se résument les motifs, les recherches d'un siècle de mysticisme et de marivaudage. L'auteur de cette grotte de Fingal est un maître andalou, l'architecte sévillan Jerónimo de Balbàs : cette œuvre singulière, comme celles du Portugais Acosta ou du Grenadin Fray Manuel Vásquez, montre la contagion du style colonial, l'espèce d' « occidentalisme » (si visible, par exemple, à la Chartreuse de Grenade) symétrique, dans l'art espagnol, à l'influence de l'Orient[1].



Phot. Huberti.

Fig. 660. — Cathédrale de Rio de Janeiro.

La statuaire de ces retables est toujours polychrome : c'est au Mexique que l'art des Juan de Juñi, des Roldan a donné ses suprêmes fleurs. Dans cette multitude de figures (chaque retable en comprend souvent plus d'une douzaine), beaucoup ne s'élèvent pas au-dessus de la « bondieuserie ». Mais il y en a de très belles. Jusqu'aux environs de 1700, la plupart de ces ouvrages restent assez médiocres et paraissent être surtout des œuvres napolitaines, produites en série par des fabriques d'Italie, et que Jésuites et

1. Il n'y a pas de place dans ce résumé, sinon pour les grandes lignes. On s'étonnera de trouver l'architecture religieuse du Brésil reléguée dans une simple note : c'est qu'elle n'ajoute rien à ce qu'on sait de celle du Portugal. Les églises de Bahia, si charmantes, ne font que répéter celles de la même époque à Evora ou à Lisbonne. La main-d'œuvre indigène manquait totalement ; les Indiens des Tropiques se contentaient de huttes et n'avaient nulle idée des arts et de l'architecture. On expédiait les monuments tout faits de la capitale ; on taillait les pierres à Lisbonne, et on les embarquait numérotées. Il n'y a d'ailleurs dans le pays que peu de matériaux propres à la construction. Le meilleur est un silicate appelé pierre de savon, de teinte bleutée ou verdâtre, qui peut se travailler au couteau et permet des profils fermes et délicats ; il durcit au contact de l'air. On le trouve en abondance dans l'État de Minas Geraes, ce qui explique la floraison artistique propre à cette région, où l'éloignement ne permettait pas le transport des matériaux venus d'Europe ; les villes de Ouro Preto, Mariana, Songenhas do Campo, São João del Rey conservent de gracieuses églises baroques de la fin du XVIIIe siècle, remarquables surtout par leurs boiseries.

Le Brésil ne possède aucun monument du style manuélin : l'or des Indes, qui a servi à

Capucins faisaient venir par cargaisons. C'est seulement après cette date qu'il y eut au Mexique une école nationale[1]. Deux ateliers, ceux de Puebla et de Queretaro, ont acquis une grande réputation. A Puebla travaillait, vers le milieu du XVIIIe siècle, ce qu'on a appelé l'école des « trois Coras » : c'était une famille d'artistes composée de deux cousins, José Villegas et Zacarías de Cora, et d'un neveu qui porte aussi le nom de José Villegas. L'école de Queretaro est dite des « trois Mariano », parce que les trois artistes qui la composent, Perusquía, Arce et Montenegro, portaient tous trois ce même prénom.



Phot. Huberti.

Fig. 661. — Notre-Dame du Carmel, à Rio de Janeiro. Détail de la façade.

Dans le groupe de Puebla, José Villegas de Cora passe pour le *maestro grande*. Dans le groupe de Queretaro, c'est le créole Mariano Perusquía qui tient le rôle de chef de file. Le premier est un talent gracieux dont les œuvres presque trop suaves rappellent certaines figures de Pedro de Meina (voir tome VI, 1re partie, fig. 299). Comme le castillan s'adoucit dans une bouche créole, la statuaire devient de même un peu efféminée. Au tragique espagnol, aux figures cruelles, ravinées, torturées par un ascétisme de

élever la Chartreuse de Belem et la chapelle de Thomar, n'a rien construit à cette date aux bords de l'Amazone. Vient ensuite la période de domination espagnole (1580-1640). La période féconde est le XVIIe et le XVIIIe siècle, mais ce n'est qu'un art de reflet, importé d'Italie par les Jésuites. Les façades, à l'exception de celle du Tiers-Ordre de San Francisco, échappent au débordement décoratif, qui est la marque du style colonial espagnol. Les intérieurs, même les plus riches, comme celui du couvent de Saint-François, sont loin de la profusion, de la prodigalité forcenée, de la frénésie ornementale qui fatiguent le visiteur à Saint-François d'Acatepec. Ils conservent un goût plus châtié, une distinction élégante, une mesure qui est toujours propre aux bonnes œuvres portugaises. Dans les sacristies des Jésuites ou du Tiers-Ordre du Carmel, les belles boiseries, le rythme des plafonds à caissons délicats produisent une impression exquise, mais au fond peu originale pour qui a vu les modèles de la métropole. Rien n'est plus instructif que cette comparaison : rien ne montre mieux l'élément de race, le principe lyrique, véhément que le sang indigène a infusé aux œuvres du génie indo-espagnol.

1. Disons, à titre de curiosité, que les Indiens de Michoacan exécutent des statuettes de saints ou des « santons » en pâte de canne de maïs, dont la tradition remonte aux pre-

bourreaux, le génie créole préfère l'expression de la tendresse et de la grâce. S'il faut en croire la légende, les ouvrages de José Villegas se vendaient pourtant à Madrid pour des chefs-d'œuvre d'Alonso Cano. Cet artiste a un vif instinct de la beauté des formes et du charme des visages, comme le montrent sa *Vierge* et ses saintes du Carmel de Puebla. La *Sainte Thérèse* attribuée à son cousin Zacarías a les mêmes mérites un peu fades. Celui-ci s'était pourtant acquis une connaissance assez sérieuse du corps humain, comme en témoignent ses crucifix, en particulier le beau *Cristo de los Desagravios* à San Francisco de Puebla. Une des statues de pierre qui surmontent les tours de la cathédrale de Mexico est également son ouvrage. Zacarías est mort en 1819.

Quant à Perusquía, son *Christ en croix* (chœur des religieuses à Sainte-Claire de Queretaro) est une des œuvres les plus touchantes de la statuaire polychrome, à placer sur le même plan que les meilleures de Séville. Arce a travaillé quelque temps en commun avec Perusquía. Leur atelier n'a pas été sans subir l'heureuse influence de Tolsa. Cette école de Queretaro, quoique bien déchue, dure encore, dernier reflet conservé là-bas de la vieille imagerie chrétienne du moyen âge.

A la fin du XVIIIe siècle, dans les remaniements entrepris par Tolsa à la cathédrale de Mexico, la sculpture joue un grand rôle. Ce brillant artiste appartenait à la génération formée en Espagne par les sculpteurs de Philippe V, les élèves de Coustou, les Frémin, les Thierry, qui avaient apporté dans les jardins de La Granja ou de San Ildefonso l'art de Versailles (voir tome VII, 2e partie, p. 741). C'est Versailles qu'on retrouve à la cathédrale de Mexico : les seize statues des *Docteurs* qui couronnent, deux à deux, les angles supérieurs des tours, évoquent celles qui conversent, également par couples, autour de la balustrade de la chapelle de Mansart. Ces figures berninesques sont d'un bel effet. Tolsa n'en fit que les maquettes, qui furent exécutées par son élève Ixtolinque. Mais il exécuta lui-même les figures des trois *Vertus théologales* qui animent le fronton de l'horloge : sujet gracieux qui n'a que le tort de paraître un peu trop spirituel, un bibelot, un dessus de pendule en biscuit.

Tolsa fit également le modèle du charmant tabernacle de la cathédrale de Puebla, gracieux *tempietto* en forme de rotonde qui fut très imité dans les églises de la colonie et qu'il surmonta d'un groupe en bronze doré de l'*Immaculée Conception*. Il avait d'ailleurs conservé, au milieu de sa culture classique, la spontanéité de sa race, son goût un peu mignard pour les choses tendres, presque trop jolies : il reste toujours — c'est son charme — un *entallador* populaire, témoin sa ravissante figure de

miers temps de la colonie ; ils auraient reçu les leçons d'un Matias de la Cerda, dont Mota Padilla écrit qu'il fut « le plus fameux sculpteur venu d'Europe en ces royaumes, quand l'Amérique se peupla de Blancs ». Le même chroniqueur ajoute que ces sculptures populaires jouissaient de quelque estime auprès des curieux européens.

la *Purísima* dans une niche sur un autel de la Profesa, à Mexico, figure coquette, ondoyante, aux yeux baissés, les mains potelées croisées sur la poitrine, type de l'éternel féminin espagnol, qui rappelle les vives langueurs et les sensualités pieuses de certaines vierges presque trop suaves de Cadix et de Malaga.

Mais le même homme était capable de manier la langue de l'épopée comme celle de la grâce et de faire parler le bronze. Son œuvre capitale est la statue équestre de *Charles IV*, érigée en 1805 sur la grande



Phot. *La Rochester.*

Fig. 662. — Emmanuel Tolsa : Statue équestre de Charles IV, à Mexico.

place de Mexico. Le misérable Bourbon immortalisé par Goya, avec sa trogne de laquais, est représenté ici en costume d'*imperator*, vainqueur, le front lauré, dans une attitude héroïque : montant un magnifique genet à longue queue, qui galope et se met au pas, il fait de la main droite, qui tient le bâton de commandement, un geste pacificateur, et le vent de la course reste dans sa chlamyde. Le masque brutal et simplifié sous l'épais diadème de victoire offre les mêmes traits d'oiseau de nuit et de royal hibou que le stupéfiant cavalier de Goya, au Prado, sous son bicorne de chasseur : Tolsa, sans altérer la physionomie, lui prête une grandeur de César de la décadence et le tragique d'un Vitellius. Cette statue, au gré de Humboldt, est la plus belle œuvre exécutée en ce genre par un moderne, depuis le *Marc-Aurèle* du Capitole. En fait, cet ouvrage d'un grand souffle est visiblement inspiré du *Louis XIV* de

Girardon : il était réservé à ce sculpteur de donner le modèle du *Pierre le Grand* de Pétrograd et du *Charles IV* de Mexico.

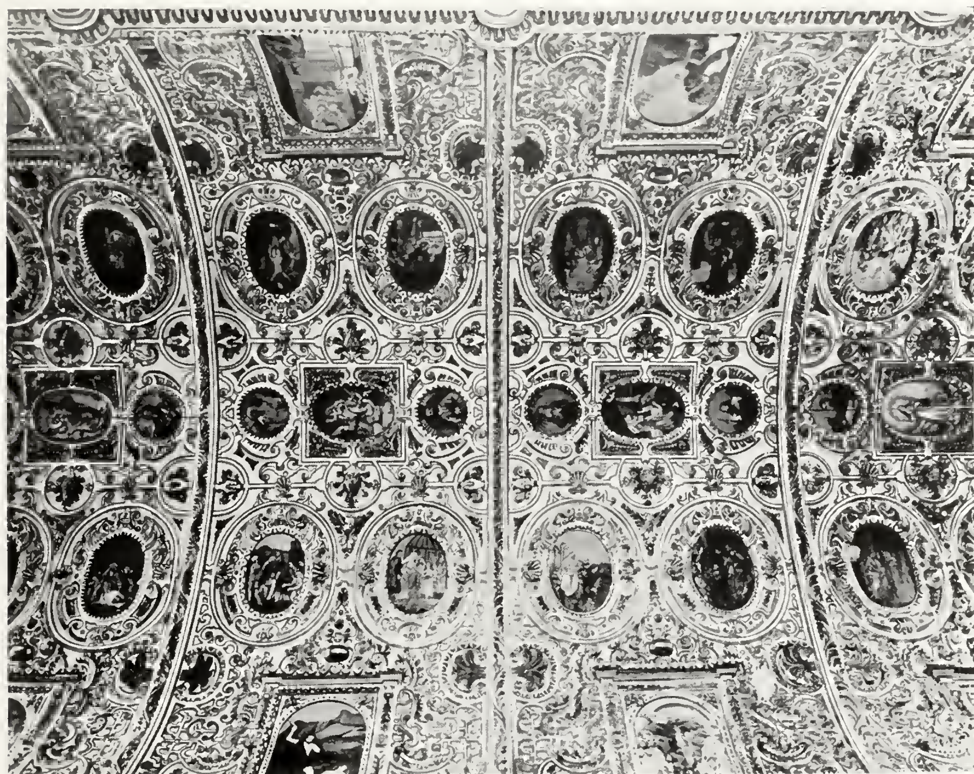
La peinture. — La peinture est presque aussi vieille, au Nouveau Monde, que la conquête. Parmi les compagnons de Cortès se trouvait un peintre, un certain Rodrigo de Cifuentès, de Cordoue, dont le rôle et l'histoire ne sont pas bien connus. Il aurait fait, dit-on, le portrait de Cortès et celui de sa maîtresse, la fameuse Indienne Marina. On conservait de lui, chez les Franciscains de Tlaxcala, un *Baptême de Maxicatzin* et on a de sa main, au Musée de Mexico, un curieux *Martyre de saint Hippolyte*, avec la figure de Cortès agenouillé en donateur sous une sorte de chaire, tableau d'un maniérisme qui fait songer à l'école de Vasari. La découverte récente de cette œuvre signée lève les doutes de la critique sur l'existence du peintre. Était-il attaché à l'expédition en qualité de journaliste, de même qu'un peu plus tard on trouve dans la troupe envoyée en Floride par Coligny le miniaturiste Le Moine de Morgues, dont les peintures[1], gravées par de Bry en 1591, peuvent passer, avec celles du cordelier Thevet (*Les singularités de la France antarctique*, 1558), pour les premiers monuments du reportage mondial ?

Mais la curiosité n'eût pas suffi à mobiliser les artistes et à fonder rien de durable. La peinture fait partie de la croisade mystique entreprise par les conquistadors; la conquête du Nouveau Monde fut une affaire de moines bien plus que de soldats. C'est l'Évangile à la main que furent assujettis tant de vastes territoires; auprès de ces peuples illettrés, comme jadis au temps de la conversion des Barbares, la peinture était l'auxiliaire, le moyen d'enseignement, le truchement pour se faire entendre à défaut du langage. Sur l'estampe qui sert de frontispice à la *Monarquía Indiana* du P. Torquemada, on voit un Franciscain en chaire au milieu d'une multitude d'Indiens : armé d'une longue gaule, il désigne les scènes peintes dans l'abside, comme font en Bretagne les chanteurs de complaintes. Pendant trois siècles, comme au moyen âge, l'art fut dans les mains de l'Église.

Jusqu'à la veille de l'indépendance, il en fut ainsi dans toute l'Amérique latine. La peinture profane y est inconnue. A peine quelques portraits de fonctionnaires ou d'ecclésiastiques, de rarissimes portraits de dames en collerettes rompent la sévérité de cet art monacal. Jamais une scène de genre; presque pas un tableau d'histoire. Pas une nudité

1. Le service hydrographique de Paris conserve un exemplaire colorié de l'ouvrage. Ce précieux recueil vient d'être publié en fac-similé par M. Ch. de la Roncière (1929). L'Anglais John With a publié aussi chez de Bry (1590) un voyage illustré de la Virginie. Il faut citer à titre de curiosité le tableau de Jean Mostaert, *Scène de la Conquête de l'Amérique* (Collection du Dr Beets, *Exhibition of Dutch Art*, Londres, 1929, n° 19), déjà mentionné par Van Mander en 1618, laissé inachevé dans l'atelier du maître (mort en 1556). Il s'agit d'ailleurs d'un paysage de pure fantaisie.

(excepté celle des Crucifix ou celle des martyrs). Le plus souvent, le *Bambino* lui-même apparaît vêtu. C'est l'invariable répertoire des *Inmaculadas*, des Saintes Familles, des Fuites en Égypte; ce sont les Sacrements, le Baptême du Christ et la Cène; c'est l'éternelle « Légende dorée », les vies de saints, l'histoire des grands fondateurs, saint Dominique, saint François, sainte Claire, à laquelle s'ajoute celle des capitaines des nouvelles milices, saint Ignace de Loyola et saint François-



Phot. Légation du Mexique, Paris.

Fig. 665. — Voûte de Santo Domingo, Oaxaca.

Xavier. Pour terminer le tout, la vision des fins dernières, le Jugement, l'Enfer, les scènes de l'Apocalypse, complètent le cycle de cette représentation toute religieuse du monde.

Ce nombre inouï de peintures conservées dans les églises du Nouveau Monde n'est d'ailleurs qu'un art pauvre, un art de troisième main, un reflet de reflet. Les moines qui commandaient, pourvu que la quantité y fût, se montraient peu difficiles sur la qualité; l'originalité était le cadet de leurs soucis. Au contraire, il leur plaisait d'avoir sous les yeux ce qu'ils avaient aimé dans leurs églises d'Europe. Ils tenaient pardessus tout à une stricte orthodoxie. L'Inquisition s'en assurait. La plupart des tableaux célèbres que l'on vante au Mexique, en Colombie ou au Brésil ne sont que des centons de tableaux connus, des adaptations de

Rubens, du Guide, de Sassofferrato, le tout fortement teinté à la sauce espagnole. Pouvait-il en être autrement, si l'on songe que beaucoup de ces tableaux furent l'œuvre d'indigènes? Les Indiens se montrèrent de bonne heure des peintres assez habiles[1]. Leurs ouvrages touchent comme ceux des paysans gaulois copiant les modèles offerts par la civilisation hellénique : beaucoup de choses au Mexique, même quand elles sont de second ordre, ont cette qualité aimable de l'art populaire. C'est la meilleure réponse aux diatribes des philosophes, qui reprochent à l'Église la destruction des peuples de l'Anahuac. Une source encore plus féconde furent les gravures, certaines Vies de saints de Bolswert ou de Veenius, œuvres de propagande, multipliées par la grande presse des Jésuites d'Anvers. Il serait curieux d'examiner à cet égard les bibliothèques des couvents : avec une douzaine de volumes, la genèse des trois quarts des peintures du Nouveau Monde se trouverait éclaircie.

Dès le xv[e] siècle, les Portugais avaient une peinture d'exportation à l'usage des colonies (voir tome IV, 2[e] partie, p. 879). Cette coutume fut suivie de bonne heure par l'Espagne. Celle-ci qui, dans son Prado, à l'Escurial et à Grenade, possède encore un si riche musée de primitifs flamands, expédiait dès le xvi[e] siècle des « Memlinc » au Mexique : l'un de ces tableaux a été recueilli à l'Académie San Carlos, à Mexico. C'est une *Résurrection de Lazare*, par un élève de Van der Goes, appelé le « maître de la Sibylle », à cause d'un tableau du Musée de Francfort (Friedlaender, *Niederländische Malerei*, t. III, pl. 76).

Ce sont encore de ces Flamands, si nombreux sur les routes d'Espagne, que la métropole envoya comme peintres au Nouveau Monde : témoin l'illustre Fray Pierre de Gand, qui passe à la fois pour un frère naturel de Charles Quint et pour le fondateur du *Colegio de Niñas* (1546): il aurait créé aussi la première école d'arts et métiers pour l'apprentissage des indigènes. On trouve une donnée plus solide dans le nom de Simon Pereyns, arrivé au Mexique avec le vice-roi Don Gaston de Peralta, en 1556, et qui eut affaire, pour quelques paroles malsonnantes, à l'Inquisition. Mais nous ne connaissons rien de lui : la *Vierge du Pardon*, qui lui est attribuée(cathédrale de Mexico), paraît être plutôt de Baltazar Echave. Un des rares ouvrages de cette époque qui soient venus jusqu'à

1. Dès 1531, Fray Juan de Zumárraga, premier archevêque de Mexico, dans une lettre adressée au Chapitre général de l'ordre, écrit que les Indiens sont « chastes et fort bien doués, surtout pour la peinture » (cité par Torquemada, t. III, p. 456). Torquemada ajoute que les Indiens, qui du temps du paganisme ne savaient pas faire de belles figures, à peine devenus chrétiens, et dès qu'ils eurent vu des tableaux apportés d'Espagne, « il n'y a ni retable ni image tant précieuse qu'ils ne se soient trouvés capables d'imiter et de contrefaire ». Et Bernal Diaz del Castillo, compagnon de Cortès, dans sa *Conquête du Mexique*, nomme trois Indiens, Andrés de Aquino, Juan de la Cruz et *el Crespillo*, qu'il égale (beau trait de hâblerie) à Berrugnete et à Michel-Ange.

nous est une série de fresques conservées dans le cloître franciscain d'Epazoyucàn (construit en 1556). On y voit une *Pietà* où les figures de femmes et celle de saint Jean ont le sentiment tendre de celles de Gérard David, tandis que Joseph d'Arimathie porte la douillette et la barrette de feutre des bourgeois de Bruges; les montagnes ont les formes impossibles qu'on leur voit chez Jérôme Bosch et Joachim Patenier. D'autres fresques, fort dégradées, dans le goût italien à « grotesques » de Jean d'Udine et du Primatice, ont été retrouvées naguère dans le cloître augustinien d'Acolman[1]. Plus tard encore, ce sont de magnifiques tapisseries de Bruxelles (sur le *Cantique des Cantiques*) dont Philippe III fit présent au chapitre de la cathédrale de Puebla.



(D'après Barroso, *El Arte*.)

FIG. 664. — B. Echave el viejo : Le Martyre de saint Potentien.

(Académie San Carlos, Mexico.)

Le premier peintre de grand style qui passa au Mexique est Baltazar de Echave[2]. C'était un Biscaïen, natif de Zumaya (un quiproquo fit prendre ce nom pour celui d'une femme, et engendra une fable absurde); ses œuvres sont datées de 1606 à 1630. On n'en connaît aucune antérieure à son voyage. Il passe pour un élève du maître valencien Vicente Joanes (mort en 1579). Tout porte à croire qu'il avait été en Italie et avait connu Carrache et Caravage : c'est le premier des Espagnols qui se soit formé à leur école, avant Ribera et Zurbarán et, dans l'intervalle qui sépare Greco de ces deux maîtres, l'Espagne n'en a pas produit de plus grand qu'Echave *el viejo*. C'était le temps où l'Église, à la suite du Concile de Trente, avait mis à l'ordre du jour les représentations

1. Il reste toutefois quelques fresques d'un sentiment très italien (notamment un *Calvaire*) dans le cloître d'Actopan. Quant au prétendu « Titien » de Tzintzuntzan, cette *Mise au tombeau* est une œuvre très médiocre de quelque maniériste italien ou flamand : elle ne doit son prestige qu'à la légende et au fait d'être presque inaccessible.

2. Avant lui, Alonso Vásquez, de Séville, est venu achever sa vie au Mexique. Cet élève de Luis de Vargas, contemporain de Navarrete, de Becerra, de Monegro et de la génération des peintres de l'Escurial, avait fait des peintures, aujourd'hui disparues, à l'Uni-

de martyres. Celui de *Saint Potentien*, à l'Académie San Carlos, ne le cède guère à la *Sainte Pétronille* du Guerchin : une grande toile sourde et fumeuse, où il y a de l'éclat et de l'obscurité, des contrastes de jour et d'ombre, du drame et de la gloire. Le saint, à genoux sur son bûcher, les yeux au ciel, les bras liés au-dessus de la tête dans une attitude torturée; les deux bourreaux qui attisent le feu, en costumes de fantaisie, avec ces beaux gestes de ténors, aimés de l'Italie; dans l'ombre, à droite, la figure impitoyable du préfet qui ordonne le supplice, la figure extatique d'un des soldats qui, à la vue du saint, se convertit; en bas, des curieux qui se montrent le spectacle; en haut, des chérubins qui descendent du ciel et couronnent le martyr : cette composition magnifique, d'une peinture sombre et brillante, passerait pour un chef-d'œuvre à Rome ou à Séville. Le *Martyre de saint Apronien*, qui lui fait pendant, est surtout un tableau d'architecture, comme le *Massacre des innocents* du Guide. On voit encore, du même artiste, une *Visitation* d'un type original, où les saintes femmes marchent côte à côte en se donnant la main, et où la Vierge a les traits charmants et puérils de la *sainte Casilda* de Zurbarán. Enfin, une *Adoration des Mages* est une des plus riches symphonies qu'on ait exécutées sur ce thème tendre et royal, dans le goût superbe de Véronèse.



D'après Barroso, *El Arte*...

FIG. 665. — Luis Juárez : Mariage mystique de sainte Catherine.
(Académie San Carlos, Mexico.)

Il y a peu de chose à dire de Luís Juárez, peintre élégant et né sans doute au Mexique, dont on a des tableaux datés à partir de 1610 : son *Mariage mystique de sainte Catherine*, plein de jolies figures, est une gamme

versité de Mexico. C'était sa dernière œuvre, datée de 1603. Sariñana, dans sa description du palais des Vice-Rois en 1666, parle d'un *Martyre de sainte Marguerite*. Il reste de lui une *Assomption* à l'École des Beaux-Arts.

Andrés de la Concha arriva au Mexique vers 1584, et y travaillait encore en 1612. On lui doit les peintures du retable de l'église de Saint-Dominique à Yanhuitlan (État d'Oaxaca)

en échelle oblique, qui se termine en bas, à la droite du tableau, par la petite tête de la sainte noyée et défaillante, presque comparable à la sainte siennoise de Sodoma. Les contemporains louent la suavité inimitable de son pinceau ; il inaugure ou introduit la tradition trop nationale d'une certaine fadeur. Quant à Sebastian de Arteaga, ce notaire du Saint-Office, dont on connaît quatre ou cinq tableaux d'amateur, minaudiers et assez médiocres, tels qu'un *Mariage de la Vierge* dans le goût de Carlo Dolci, il aurait eu un jour de génie s'il était réellement l'auteur de l'*Incrédulité de saint Thomas*, de l'Académie San Carlos : mais il est clair que ce tableau grandiose, sans rival au Mexique, n'est autre chose qu'un des plus beaux Zurbarán du monde, comme les *Pèlerins d'Emmaüs*, attribués au même artiste, et où l'on a trouvé la signature du maître de Séville.



D'après Barroso. *El Arte*....

FIG. 666. — Zurbarán : L'Incrédulité de saint Thomas (attribué à Seb. de Arteaga).
(Académie San Carlos, Mexico.)

Le meilleur maître de cette première époque est, avec le vieil Echave, le peintre José Juárez, peut-être parent de Luís Juárez et, selon Revilla, originaire comme lui du Mexique : on a de lui des œuvres datées sur une période d'un demi-siècle, de 1642 à 1698, d'où il résulte qu'il serait tout au moins arrivé très jeune au Nouveau Monde et que peut-être il y aurait appris son art. Quoi qu'il en soit de cette conjecture, ses têtes d'anges font parfois penser à celles de Zurbarán. La *Vision de saint François*, à l'Académie San Carlos, avec la belle figure andalouse du saint, ses petites mains maigres et osseuses, l'*Adoration des Mages* (que Díez Barroso rapproche de celle de Zurbarán, au château de Randan, Auvergne) sont d'excellents tableaux moyens de l'École de Séville.

En même temps, Diego Borgraf et Pedro Garcia Ferrer travaillaient à Puebla.

Avec la génération suivante commence la longue suite des artistes élevés au Mexique : famille dont le nombre atteste la fortune du genre, mais qui est bien loin du mérite de la première équipe. Le talent va se diluant et s'affadissant. L'école n'en devient pas pour cela plus autochtone, au contraire; elle perd toute science sérieuse et toute vraie originalité. Dans l'ensemble, il ne s'agit que d'une bande d'exécutants faciles et superficiels. Le chef de file est Echave *el mozo* ou le jeune (1632-1682). Capable encore d'une certaine conscience dans son tableau de l'Académie, le *Martyre de saint Pierre Arbués*, où il y a de l'expression et de la fermeté, et dans sa *Mise au tombeau* de 1668, peinture énergique à effets de torches fuligineuses comme certaines toiles de Caravage, et obstruée de figures comme les Sépulcres de l'école de Mazzoni et de Begarelli à Modène, ses immenses « tartines » à la sacristie de la cathédrale de Puebla, les *Triomphes de la Foi, de l'Église, de la Religion*, ne sont que des relavures des cartons de Rubens. Déjà un atelier de peintre est une boutique, un magasin de gravures et de calques, que l'artiste se borne à combiner et à reproduire au gré de son client, le clergé. C'est ce qui apparaît surtout dans les œuvres de Juan Corréa et de Cristobal de Villalpando (1649-1714), auteurs de gigantesques et débiles machines dans le chœur et la sacristie de la cathédrale de Mexico, tous deux en grande faveur, fournisseurs attitrés du chapitre et de l'archevêché. Il y a plus de sentiment chez des peintres moins célèbres, tels que Nicolas Corréa, auteur d'une aimable *Sainte Rosalie* à l'Académie, le Franciscain Diego Becerra et surtout le Jésuite Manuel dont le même musée conserve une *Purísima* délicieuse.



D'après Barroso, *El Arte*...

FIG. 667. — José Juárez : Adoration des Mages. (Académie San Carlos, Mexico.)

Le début du XVIIIe siècle est marqué, en peinture, par une influence

croissante de l'Europe et principalement des deux maîtres qui représentent le mieux les nouvelles tendances catholiques, et adoptés pour cette raison par les Jésuites et les Franciscains: Rubens et Murillo Les sujets affreux disparaissent et sont remplacés par des thèmes d'apothéose ou d'attendrissement. Certains thèmes symboliques sortis de la mystique du xve siècle, comme la Vierge au manteau ou la Vierge de l'Apocalypse, retrouvent une nouvelle vigueur et achèvent en Amérique leur carrière commencée dans les verrières de nos villages et les plus vieilles estampes de la presse gothique. On est tout surpris de trouver dans la sacristie de Sainte-Rose, à Queretaro, cet étonnant poème de la Fontaine de Vie, traité au retable de Porto et repris ici, mélangé avec des thèmes de berquinade mystique, par un peintre de l'extrême fin du xviiie siècle (qui est le créole Tresguerras, architecte du couvent). En même temps, les communications s'organisent, les voyages se multiplient; les Académies se fondent, l'air d'Europe se répand. On voit apparaître le portrait. L'école du Nouveau Monde n'est plus guère qu'une province un peu arriérée des écoles de l'Ancien.



D'après Barroso, *El Arte*...

Fig. 668. — P. Manuel : Immaculée Conception.
(Académie San Carlos, Mexico.)

Les deux frères Juan et Nicolás Rodríguez Juárez sont les maîtres caractéristiques de ce moment un peu hybride. Le premier (1676-1728) est l'auteur des deux grandes toiles de la chapelle *de los Reyes* à Mexico, qui ne sont guère plus que des centons de Rubens. Son frère Nicolás a une *Sainte Thérèse* passable à l'Académie. L'un et l'autre, quand ils s'en donnent la peine, sont de bons physionomistes : on leur doit des portraits un peu secs qu'on voit au Musée national. Mais les rois du xviiie siècle sont deux peintres un peu postérieurs, José Ibarra (1688-1756) et Miguel Cabrera (1695-1768), qui battent les records de la popularité. Quatre tableaux d'Ibarra, recueillis à l'Académie, *La femme adultère*, *La Samaritaine*, *La guérison de l'hémorroïsse*, *La Madeleine*, montrent la note nouvelle, la nuance féminine et galante de la sensibilité. Cabrera l'emporte pourtant par le succès et la fertilité. Président à vie de l'Académie, lors de sa fondation (1763), c'est lui le peintre favori des Jésuites et des Dominicains, qui confient à ce *fà presto* l'histoire de leurs patrons, les cloîtres entiers de la Profesa et de Santo Domingo, des toiles démesurées à Tepozotlan, où il a représenté le *Précieux sang* dans un style douceâtre

et maniéré de ballet. Par bonheur pour lui, quelques portraits élégants le sauvent du décri, comme celui de la poétesse *Sor Juana Inès de la Cruz*, au Musée national, où l'on trouve un reflet mondain de la grâce de Carreño. Les derniers peintres du siècle, Antonio Vallejo, Mariano Vásquez, méritent à peine d'être nommés; hormis quelques portraits assez durs de Juan Ruiz, cette école si féconde sombrait dans le néant, périssait d'anémie et d'inanition, faute d'étude, de sérieux, se mourait d'académisme et de répétitions. Le dernier grand ouvrage, la décoration de la coupole de Tolsa, fut exécuté par un peintre appelé de Madrid, Ximeno, qui y peignit une colossale *Assomption* dans le style de Bayeu et de Rafael Mengs.



D'après Barroso, *El Arte*...

Fig. 669. — Cabrera. Portrait de la poétesse Sœur Juana Inès de la Cruz. (Musée national, Mexico.)

Le Brésil, la Colombie, le Pérou offrent à peu près le même spectacle : Quito, Lima, Rio, Cartagène ne font guère que répéter ce que l'on vient de voir à Puebla et à Mexico. Partout le même art de couvent, le même style de peintures baroques, pâle succédané des écoles de Bologne, de Naples et de Séville. A Quito, un talent bizarre, un fantasque improvisateur, Miguel de Santiago, qui se vantait de composer directement sur la toile, sans guide préalable, a laissé une *Vie de saint Augustin* en treize tableaux (1656); ce qui diminue son mérite, c'est qu'on y reconnaît les gravures de Bolswert. Il a formé quelques élèves, Bernardo Rodriguez Vela et Morales, qu'on regarde aujourd'hui comme les « Primitifs » de l'Équateur. Au Brésil, un Bénédictin d'origine flamande, Frei Ricardo del Pilar, mort en 1700, a laissé la réputation d'un frère d'Angelico. Au début du XVIIIe siècle, José de Oliveira introduisit la peinture allégorique et les mythologies dans le goût de Pierre de Cortone et de Coypel, en décorant le palais du vice-roi Bobadilla. Manoel da Cunha (mort en 1809) était un mulâtre, qui apprit le métier à Lisbonne et peignit aux Carmes de Rio une *Descente de Croix* imitée de Daniel de Volterre et plusieurs tableaux de *Saint François de Paule* au couvent de San Bento. Son contemporain Leandro Joaquim (1738-1798?), auteur de peintures dans le chœur de Nuestra Senuera do Parto, le moine Francisco Solano,

Raymondo de Costa e Silva (*Cène* à la chapelle Impériale, *Conception*, chapelle de l'Hospice) terminent cette liste d'étoiles secondaires.

Parmi ces *criollos*, qu'il suffit de citer pour mémoire, un seul eut réellement une personnalité et un tempérament. En Colombie, les premiers peintres, Alonso Narvàez, Francisco del Pozo, apparurent à Tunja, à la fin du XVI[e] siècle. Vint ensuite le trio des Figueroa, Gaspar, Baltasar et Barthélemy, à Santa Fé de Bogota. C'est dans l'atelier de Gaspar que se forma Gregorio Vazquez (1638-1711). L' « Apelle du Nouveau Monde », comme on l'a appelé, est bien loin de mériter ce titre prétentieux, mais il n'en est pas moins vrai que ses œuvres sortent de la routine et frappent par une certaine beauté d'exécution. Humboldt s'émerveillait d'un génie naturel qui avait deviné ou retrouvé d'instinct certaines pratiques des Vénitiens. Le baron Gros, le fils du peintre, ministre de France à Bogota, estimait assez ses peintures pour en rapporter à Paris. Ce n'est pas que Vazquez ait pu faire autre chose ou traiter d'autres sujets que ses contemporains : la matière est la même, mais il y fait entrer quelque chose d'inédit, un sentiment de l'intimité. Sa famille, sa femme, son ménage, sa charmante fille, peintre comme son père, forment le sujet de ses Saintes Familles : Vazquez a retrouvé le secret de Murillo et de Rembrandt, il laisse parler son cœur, il chante ce qu'il aime. Il y a dans ses tableaux des coins de *bodegones* dignes de Céspedes ou de Pereda. Souvent le titre n'est qu'un prétexte, et le cœur s'épanche dans le paysage. Parmi tant de copistes, il se trouve que celui-là est par moments un lyrique, qui rend son œuvre confidente des mélancolies de la savane et des lointaines sierras. Le portraitiste est souvent très beau. Le buste de *Don Enrique Barbosa* (à Notre-Dame du Rosaire, 1698) est une figure fine et grave, d'exécution simple et parfaite et d'une dignité qui ferait honneur à une salle du Prado. C'est au Sagrario



D'après Barroso, *El Arte*.

FIG. 670. — Cabrera : La Femme de l'Apocalypse.
(Académie San Carlos, Mexico.)

de Bogota qu'il faut voir ses œuvres principales, surtout une *Prédication de saint François-Xavier* (1698), peuplée de belles figures vivantes et vraies, qui est presque une œuvre classique. Enfin ce peintre a un dessin (on conserve de lui tout un album dans la Collection de Don Carlos Pardo), et ce dessin a d'étranges rapports avec celui d'un Picasso. A la fin de sa vie, l'artiste fut compromis dans une affaire d'enlèvement, fut inquiété et mourut fou. C'était, depuis le vieil Echave, le plus grand peintre du Nouveau Monde.



D'après R. P. Restrepo, *Gr. Vazquez*. C. Bloch, éditeur.

Fig. 671. — Gr. Vazquez : Portrait de Don Enrique de Caldas Barbosa, 1698. (Notre-Dame du Rosaire, Santa Fé de Bogota.)

Les arts mineurs. — Pendant plus de deux siècles, l'Amérique espagnole, sous le règne des vice-rois, fut le pays de la « douceur de vivre ». Si cette volupté était le lot des *happy few*, si elle s'accommodait d'une grande paresse intellectuelle et si elle reposait enfin sur une oppression sans scrupule de la multitude, la vie de ce petit nombre n'en eut pas moins un charme incomparable sous cet heureux climat : pendant ces trois cents ans, cette partie du monde jouit vraiment d'une paix romaine, du sort qui fut celui de l'Égypte des Ptolémées ou de l'Afrique de saint Augustin. Cette tranquillité sans ride frappait le voyageur qui, au début du siècle dernier, arrivait d'une Europe déchirée, et lui faisait goûter un singulier rafraîchissement. Le luxe des colonies, l'équipage des riches marchands et de la cour des vice-rois éclipsaient les plus grandes fortunes de la métropole. Mexico et Lima humiliaient Madrid :

Ricos jaeces de libreas costosas
de aljòfar, perlas, oro y pedrería
son en sus plazas ordinarias cosas,

écrit Bernard de Balbuena au début du XVIIe siècle, dans son poème de la *Gran-*



D'après R. P. Restrepo, *Gr. Vazquez*. C. Bloch, éditeur.

Fig. 672. — Gr. Vazquez : La Vierge allaitant l'enfant. (Coll. Carlos Pardo, Santa Fé de Bogota.)

deza Mexicana, et Tomàs Gage, dans ses voyages, note que le train de la noblesse du Nouveau Monde passe tout ce qu'on imagine dans les cours d'Europe les plus fastueuses.

De tout ce luxe, il ne reste plus guère que des épaves : la joaillerie féminine a presque entièrement disparu, ainsi que les autres parures, les broderies d'argent et d'or, les ornements en plumes de colibri, dont les Indiens savaient composer des sortes de bijoux. Hormis quelques pièces de musée, toute cette richesse est détruite et serait inconnue sans tout ce qui en subsiste dans les trésors d'églises.



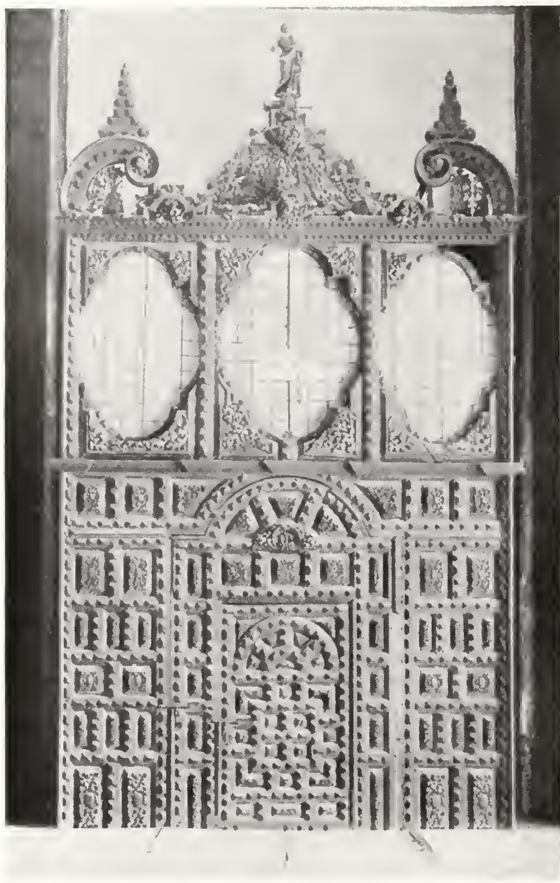
Phot. Légation du Mexique. Paris

Fig. 675. — Porte. à Ixtapalapa.

Le mobilier suit les formes espagnoles et ne fait guère que les reproduire, depuis les modèles épais et massifs de la Renaissance, jusqu'aux extravagances déchiquetées de la rocaille, qui nulle part n'a été plus folle et plus exagérée que dans ce pays d'ostentation et de main-d'œuvre pour rien. Le meuble à *intarsie* est en vogue au XVIIe siècle : un Indien de Puebla, nommé Juan de la Cruz, était renommé en ce genre vers 1625. Parfois ces cabinets d'ivoire et de bois précieux atteignent les proportions d'un véritable monument ; le plus beau est sans doute le meuble, sommé de l'aigle à deux têtes, conservé au palais de la Torre Tagle, à Lima. Les plafonds des appartements, les dômes d'escaliers sont souvent incrustés de nacre (à San Francisco de Lima, par exemple, où ces incrustations reproduisent les rosaces de faïence de Cordoue et de l'Alhambra). Plus tard se répandit la mode des meubles à panneaux imités de la Chine.

Parmi les ouvrages de menuiserie, en dehors des *sillerías* déjà décrites et du mobilier ecclésiastique (*pùlpitos*, lutrins, confessionnaux), les portes constituent un genre dont le Nouveau Monde a conservé peut-être les plus beaux modèles : portes ou tambours d'églises, comme ceux

de San Francisco à Puebla ou du sanctuaire de Tepozotlan, où se retrouve l'Espagne avec son style *mudejar*, les losanges, la géométrie tout arabe de son art décoratif, remplacée plus tard par le baroque et le churrigueresque (palais des Comtes de Santiago). Quelquefois les panneaux sont historiés de scènes, d'une main un peu barbare, comme aux portes de Santa Inès à Mexico.



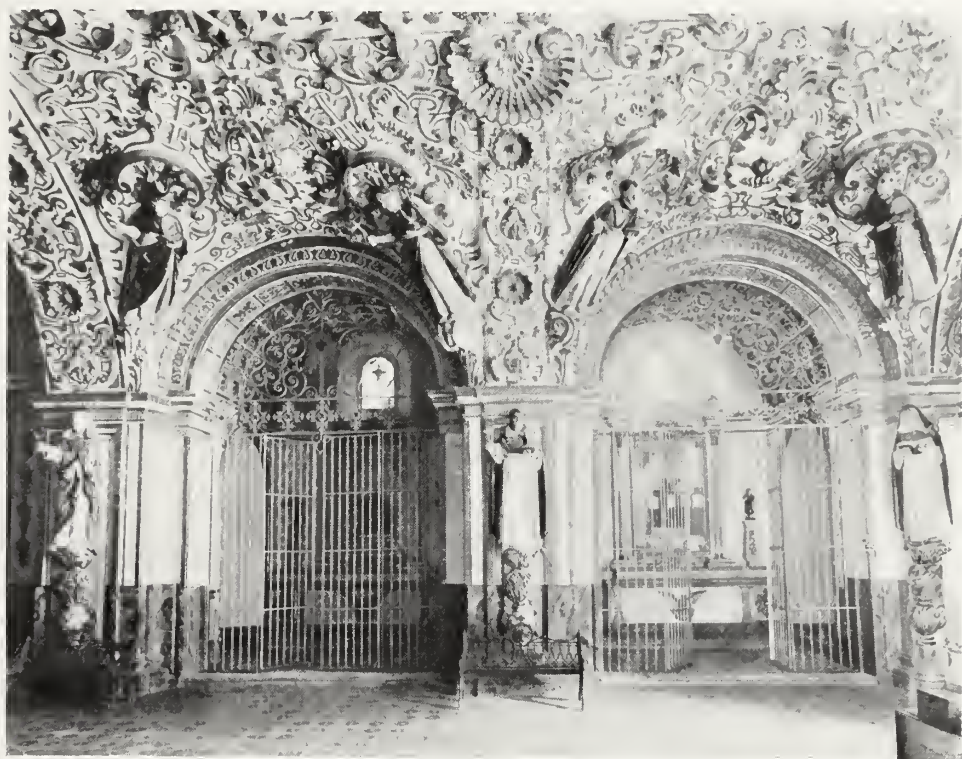
Phot. comm. par M. Aragon.

Fig. 674. — Église de Tepozotlan : Tambour de porte.

Dans les églises et les couvents de ses colonies comme aux fenêtres des maisons, l'Espagne a multiplié les grilles, ces *rejas*, qui sont une part si essentielle de sa physionomie, prêtent aux chapelles de ses cathédrales un aspect de cages à lions, et mettent sur les façades profanes cet air de mystère et de secret que fait flotter la mantille sur le visage de ses femmes. La ferronnerie du chœur de Mexico et de Puebla (en *tumbaga*, alliage de cuivre, d'or et d'argent) est formée des hautes piques classiques qui font ressembler les chœurs de Burgos et de Séville à une palissade faite d'un râtelier de lances de tournoi. Les impostes sont quelquefois garnies de scènes découpées en silhouettes, comme la *Passion* qui surmonte à Grenade la grille de la chapelle *de los Reyes*. Mais les plus magnifiques de ces grilles sont celles du chœur des religieuses à Sainte-Rose et à Sainte-Claire de Queretaro, qui opposent aux regards leur infranchissable réseau, leur dentelle à la fois capricieuse et impénétrable, derrière laquelle s'abrite le virginal sérail des épouses du Seigneur, qui ne se font connaître au « monde » que par leurs voix célestes et cloîtrées : l'art du batteur de fer n'a jamais surpassé ce lyrisme.

Mais deux arts ont été particulièrement populaires dans la Nouvelle-Espagne. L'argenterie, profane et religieuse, y a connu un développement inouï en Europe, et naturel dans un pays où le métal précieux

servait depuis toujours aux usages communs. Les mines du Potosi et du Cerro de Pasco ont été le joyau de la couronne d'Espagne. Le trône et la vaisselle d'or de Montezuma ont étonné Montaigne, comme notre siècle s'est étonné du lit d'or de Tout-an-Khamon. Il existait surtout au Pérou une orfèvrerie indigène qui ne fut pas tuée par la conquête ; les artisans Incas continuèrent à fabriquer des objets pour leurs nouveaux maîtres, en mêlant aux dessins appris de la Renaissance leurs



Phot. comm. par M. Aragon.

Fig. 675. — Grilles et voûte du chœur de Santo Domingo, à Oaxaca.

thèmes traditionnels. Certaines églises, comme la cathédrale de Cuzco, ont tous leurs tabernacles, tous leurs revêtements d'autels exécutés en argent ; à Guadalupe, la balustrade en argent pèse, dit-on, vingt-quatre tonnes. On faisait en argent des reliures, des boîtes, des harnachements, des étriers ; les gobelets, les bassins dont on se servait pour les baptêmes, les cadres de tableaux et de miroirs, les bocaux à *maté* (espèce de thé, boisson nationale des pays de la Plata), jusqu'aux vases de nuit étaient d'argent. La fantaisie des ouvriers donne à ces objets les formes du paon, du lama, du cerf, du lion, auxquelles se marient parfois celles de monstres venus de la Perse ou de la Chine. Rien n'est plus curieux que d'interroger ce décor qui raconte les souvenirs d'une race et les mystères ensevelis dans les abîmes de son passé.

La céramique enfin était une des branches importantes de l'art pré-

colombien, qui en a rendu des milliers d'objets extraits de ses tombeaux. Cette poterie populaire est toujours florissante : aux jarres et aux écuelles du pays en terre rouge ou noire et qui ont conservé leur décor millénaire, sont venues s'ajouter des formes d'aquamaniles, souvent imitées de la dinanderie et des modèles arabes. Mais une fonction de la faïence mauresque, héritée par les arts espagnols et portugais, c'était son emploi dans l'architecture où elle fournit souvent tout le décor intérieur, suppléant à la mosaïque, à la fresque, à la tapisserie, et multipliant pour le plaisir des yeux l'émail de ses surfaces unies, fraîches et fleuries. C'est ainsi que l'*azulejo* fut importé d'Europe, avec tant d'autres choses de l'Islam, dépouille et trophée de l'Orient, qui brille sur le Nouveau Monde et y jette ses enchantements et sa gloire de croisades. On a déjà vu le rôle que ces revêtements jouent dans l'architecture et aux coupoles du Mexique : quelquefois blasonnées, comme au Carmel de San Angel ou à Sainte-Rose de Queretaro, quelquefois décorées d'inscriptions qui proclament des dogmes à la face du ciel, ou simplement écaillées de carreaux en damier ou ondulées d'une série de zigzags blancs et bleus, comme à la chapelle *del Pocito* (voir fig. 649), ces faïences revêtent parfois une façade entière; d'autres fois, elles s'appliquent seulement aux colonnes torses d'un clocher, auxquelles leurs facettes prêtent un aspect diamanté et ondoyant de flammes. Cet immense usage de la céramique dans le décor n'a pourtant donné lieu à aucun dessin original : l'Espagne s'est contentée d'enseigner aux Indiens ses recettes empiriques et ses pratiques courantes. Les plus anciens *azulejos* se distinguent par l'emploi des jaunes et des verts; les plus beaux se voient peut-être dans le cloître de San Francisco



Phot. d'Harcourt.

Fig. 676. — Azulejos. Cloître de San Francisco, à Lima.

à Lima, où la géométrie mauresque épouse les rinceaux et les grotesques de la Renaissance.

III. — L'ÉPOQUE MODERNE

Le XIX[e] et le XX[e] siècles en Amérique latine. — La période agitée des guerres d'indépendance, suite de l'indépendance des États-Unis, qui émancipa l'Amérique latine de la tutelle européenne et qui émietta en vingt États l'ancien domaine de la couronne d'Espagne, ne pouvait être (du moins au début) un moment favorable aux Beaux-Arts. Le premier effet du mouvement fut de couper les ponts, de se retrancher de l'Europe; ces jeunes nations, sans aucune expérience, se mirent en devoir d'improviser une civilisation. La crise politique coïncida avec la crise économique qui bouleversa profondément le régime séculaire de la propriété, de la production, le rythme des échanges et du travail. Cette double métamorphose ne s'accomplit pas partout avec une vitesse égale. Certains pays, comme le Brésil et le Mexique, passèrent par des situations intermédiaires et provisoires : l'empire du Mexique n'eut qu'une destinée éphémère, avant de finir par la fusillade de Queretaro; celui du Brésil devait durer jusqu'en 1889. Des questions de frontières très irritantes divisaient cependant le Pérou et les républiques voisines. L'Argentine, au contraire, s'élançait sans obstacle dans sa nouvelle carrière, du même mouvement qui entraîne ses plaines fertiles et les verse dans l'Atlantique parla corne d'abondance du Rio de la Plata.

Ce premier stade de l'évolution moderne, si féconde à tant d'égards, a peu produit pour la beauté. Les jeunes démocraties avaient d'autres problèmes plus urgents à résoudre, le chaos à organiser. Du reste nos modernes civilisations utilitaires vaudront-elles jamais pour l'art l'ancienne société aristocratique et religieuse? Ce jour, s'il doit arriver, est loin encore. Il fallait d'abord que les jeunes républiques prissent conscience d'elles-mêmes, fissent à leurs risques et périls leur expérience nationale. En quittant l'abri séculaire que leur offrait l'Espagne, elles faisaient une chose hardie : elles échangeaient le bien-être pour l'honneur de faire elles-mêmes leurs affaires. Au lieu de jouir en héritières d'une culture toute faite, l'ambition leur venait de créer des cultures originales, de dégager leur personnalité. Œuvre lente et délicate, travail de méthode, d'éducation, qui ne pouvait aller sans mécomptes, dans un isolement relatif, au milieu des difficultés d'un premier établissement. Les résultats, au bout d'un siècle, font bien augurer de l'avenir.

L'architecture au XIX[e] siècle. — Cet ensemble de phénomènes s'est

traduit dans l'ordre matériel par la création de grandes villes. Dans quelques-uns des nouveaux États, le centre de gravité s'est déplacé : Rio a remplacé Bahia comme capitale du Brésil ; Buenos Ayres, qui existait à peine au milieu du XVIIIe siècle (le chef-lieu administratif était à Cordoba), est devenu, grâce à sa rade incomparable, l'une des têtes de pont du continent, un des centres mondiaux des affaires, à la dimension de New York et de San Francisco : c'est la façade vers l'Europe, la grande porte qui fait communiquer deux mondes. D'autres villes, au contraire, ont conservé leur rôle et leur importance d'autrefois :



Phot. comm. par M. Aragon.

Fig. 677. — Le Palais des Communications et Travaux publics, à Mexico.

Mexico, Bogota ; au Pérou, Lima et Cuzco : ce sont les deux noblesses qui forment la variété du continent latin.

Les villes avaient à s'équiper, à se munir des organes complexes de la vie industrielle, gares, docks, usines, bureaux, banques, écoles de tout genre, bâtiments administratifs, casernes, postes, télégraphes, hôpitaux, toutes choses qu'il fallait créer rapidement quand elles n'existaient pas, services indispensables, sans doute, mais qui ne contribuent pas plus à la beauté des villes que la tuyauterie à celle d'une maison. La société moderne n'a pas encore su trouver pour ses services publics ce style qui, dans les ruines de la Provence ou de l'Afrique, donne une si grande idée de la majesté romaine. Il n'y a pas à reprocher aux jeunes peuples de l'Amérique latine de n'avoir pas mieux fait que la France ou l'Italie. Les nouveaux monuments font toujours assez pauvre figure auprès des constructions si fières des grandes époques. Il y a eu d'abord

une sorte de période « Louis-Philippe », suite de la réaction générale contre la rocaille, et inspirée autant par la pénurie des ressources que par un idéal de vertu républicaine : des rues entières de Rio de Janeiro, comme la rue Lavrodio, des monuments comme la Monnaie, l'hôpital de la Santa Casa, portent la marque du style maigre et classique de cette époque. Le vent soufflait du Nord, l'influence principale venait des États-Unis ; la haine momentanée de l'esprit latin, considéré comme un principe de décadence, faisait préférer la culture anglo-saxonne et



Phot. *Chargeurs Réunis*

Fig. 678. — Teatro Colón, à Buenos Ayres.

protestante. Le palais du Sénat, à Lima, offre un péristyle à fronton imité du motif central du Capitole de Washington. On en vint même à construire des églises du pseudo-gothique le plus sec, imitées de Boston et de New York, comme celle de la Recoleta, à Lima (le gothique étant pris alors comme la quintessence de l'esprit germanique).

L'ouverture des travaux du canal de Panama, aux environs de 1880, mit fin à cette période ingrate et eut pour effet de rattacher l'Amérique du Sud à l'Europe. Le pays reprit conscience de la gloire latine. Il comprit que c'était folie de prétendre créer de rien, en rejetant le capital historique, le legs des siècles précédents, et que dénoncer l'héritage, c'était se priver de l'avantage de la tradition. Le courant de l'émigration amenait d'ailleurs vers l'Amérique du Sud (à cause de la parenté des langages) un fort contingent d'Italiens : l'Italie du *Risorgimento*

avait des rapports évidents avec les nouvelles Républiques; Garibaldi avait lutté contre les tyrannies dans le camp d'Espartero. Enfin, dans les années 1889 à 1900, la France, mal vue naguère à cause de sa fâcheuse politique au Mexique, où elle avait semblé le gendarme de la réaction, devenue républicaine, offrait le magnifique spectacle de son relèvement, reprenait son vieil ascendant spirituel, son rôle d'aînée de la famille latine. Grâce à sa situation exceptionnelle, qui en fait le guide des idées de l'Europe, la fenêtre du vieux continent du côté du nouveau, c'est elle qui de plus en plus faisait passer aux peuples de l'Atlantique la culture immortelle éclose sur les bords de la Méditerranée.



Phot. *La Prensa*.

Fig. 679. — Édifice de *La Prensa*, à Buenos Ayres.

Ces nouvelles orientations, jointes à la facilité des voyages, ont conduit les grandes villes de l'Amérique latine à s'européaniser : c'est-à-dire, pour une grande part, à se banaliser. On retrouve dans les principales villes cette architecture composite, mélangée de la Renaissance et du XVIII[e] siècle, de Palladio et de Gabriel, mise à la mode vers 1860 dans les grands monuments de Naples et de Monte-Carlo, et dont l'exemplaire le plus complet est l'Opéra de Charles Garnier. Ce style théâtral est au plus haut degré au *Teatro Colón*, l'Opéra de Buenos Ayres, le plus vaste de l'Amérique du Sud, et dans les édifices-réclames construits par la grande presse, comme les immeubles sensationnels de *La Prensa* et de *La Nacion*. Les monuments, sous l'influence croissante des États-Unis, semblent atteints de gigantisme : l'argent fait jaillir les *buildings*, les flèches, les dômes, les tours. L'haussmannisation, ce qu'on appelle aujourd'hui l'urbanisme, a installé partout ses grandes avenues, ses boulevards et ses perspectives, ses vastes ensembles monumentaux à l'instar de Paris, mais où presque rien n'a de prix et n'offre

d'intérêt dans le détail, tout se bornant à un bazar d'expressions vulgaires qui traînent dans tous les lexiques et les manuels d'architecture. Le seul élément qui rappelle l'ancien style colonial est parfois une défroque mauresque, qui achève l'impression d'un style de casino ou d'exposition universelle. Il y eut dans l'Amérique du Sud une période de pastiches, comme les États-Unis ont connu il y a quarante ans leur période des « châteaux de la Loire », des maisons que les riches se faisaient construire, au retour d'Europe, comme des souvenirs de voyage : tel, par exemple, à Lima, cet hôtel d'un riche particulier, fantaisie vénitienne qui offre les deux premiers étages du Palais des Doges, surmontés du dernier étage de la Cà d'Oro. Ces péchés de jeunesse n'empêchent pas, malgré tout, une certaine noblesse et une expression de grandeur, une sorte d'allégresse et de confiance qui circule comme une jeune sève dans les larges avenues, le sentiment du vaste effort déjà accompli et l'assurance de mieux faire. Ce qu'il y a de plus réussi paraît être jusqu'à présent le dessin des promenades et des parcs, comme la magnifique avenue tracée à Buenos Ayres, le long du Rio de la Plata, par l'architecte Forestier, et qui semble un dessin de Le Nôtre où le luxe végétal, la flore des tropiques, les arbres inconnus à l'Europe conspirent à donner la sensation d'une nouvelle nature, grandiose et soumise, toute-puissante et pourtant domptée.

Une des œuvres les plus caractéristiques en ce sens est celle qui a été entreprise depuis 1920, pour la transformation de Rio de Janeiro, et qui se propose de modifier le plan et jusqu'au relief de la ville : programme d'une envergure immense, et l'un des plus grands qui se soient proposés à un architecte depuis la création de Pétersbourg et de Washington. Les travaux ont été confiés par le gouvernement brésilien à un maître français, M. Agache. La ville au site incomparable occupe une suite de baies séparées par des mornes, étranges cônes basaltiques d'une hauteur de sept à huit cents mètres, qui forment écran à la brise marine et opposent à la circulation un obstacle plus gênant encore que ne fait à Naples la saillie du rocher de San Martino ; le quartier des affaires a entassé sa fourmilière au pied de ces pylônes qui pèsent sur le cœur de la ville et l'empêchent de respirer. Il s'agissait de faire sauter ces verrues et de niveler le terrain : cela se fit. En quelques mois, grâce à l'emploi du canon hydraulique, la double masse du Moro do Castello et du Moro San Antonio disparut, et la ville doubla de superficie.

Sur l'espace ainsi recouvré se développent des quartiers nouveaux : d'une place en forme de trapèze et égale en surface à la place Vendôme, rayonnent cinq avenues larges de soixante mètres, dont la principale (l'avenue Santos Dumont) vise, pour motif de fond, la corne célèbre du rocher appelé le Pain de Sucre. Le profil de ces avenues obéit à

un programme qui en détermine savamment la silhouette et les masses. Trois alignements, trois plans ou trois étages de constructions bordent l'artère centrale : le premier rang de maisons a vingt mètres, le second, en arrière, soixante ; le troisième, encore en retrait, se compose d'îlots, de tours de quatre-vingt-dix mètres. Ce sont des *buildings*, des gratte-ciel, mais non pas en ordre dispersé, dans le chaos colossal et la concurrence féodale qui rendent si pathétique le spectacle de Manhattan : pour la première fois, ces jeunes forces du Nouveau Monde se soumettent à une discipline, à une loi architecturale comme celle qui fait la majesté de la rue de Rivoli à Paris ou de la place Carrière à Nancy.

Sur l'emplacement du Moro San Antonio est prévu au contraire un quartier de gouvernement, ministères, palais du Sénat et de la Chambre, palais des Fêtes et des Congrès : le tout se terminera sur la mer par une place en hémicycle, place de dimensions triomphales, qui portera le nom de Porte du Brésil. C'est un peu le projet conçu par l'architecte Louis pour l'entrée du port de Bordeaux ; ou plutôt c'est le pendant de la magnifique place du Commerce à Lisbonne : la façade de l'Amérique correspond à la noble façade de l'Europe, dessinée en bordure du Tage par les architectes de Pombal.

La sculpture. Statues de grands hommes. — La sculpture a suivi l'exemple de l'architecture : elle a remplacé le culte des saints par le culte civique et la religion des héros. La dernière sculpture religieuse est peut-être le bas-relief de *Joseph reconnu par ses frères*, à la cathédrale de Buenos Ayres, conçu à l'imitation du fronton de la Madeleine (lui-même la plus ancienne imitation du Parthénon) : touchant frontispice de l'Amérique, image de la fraternité humaine, qui émeut en dépit de sa médiocrité (c'est l'ouvrage d'un prisonnier, auquel on rendit la liberté en récompense de son travail). Mais déjà la statuaire s'employait à célébrer les hommes nationaux : l'excellente statue de *Camoëns* à Rio de Janeiro, par Auguste Taunay (1769-1824), élève de Moitte, auteur des *Renommées* de l'Arc du Carrousel et de la statuette populaire de l'*Empereur* en petit chapeau, debout, croisant les bras, est la première figure de la nouvelle iconographie, de l'espèce de « Légende » laïque ou de nouveau Plutarque qui propose aux peuples modernes l'admiration d'eux-mêmes sous la forme de la piété due aux génies de la patrie. Cette religion humanitaire, née de Jean-Jacques, avait été transportée dans l'Amérique du Nord par Houdon, dès l'époque de sa statue de *Washington*. Elle allait faire école dans l'Amérique latine, où elle trouvait un terrain préparé.

Le succès du genre devait aller croissant avec le mouvement des guerres d'indépendance. Dans chaque ville, le bronze et le marbre

allaient être employés surtout à la glorification des libérateurs. Point de capitale, point de préfecture qui n'offre sur sa place, comme objet principal de curiosité, le monument d'un des héros de la conquête ou de la liberté, comme il n'est pas de bourg d'Italie sans sa statue de Cavour ou de Garibaldi. Le fait est que tout naturellement une bonne partie de ces ouvrages sont l'œuvre d'Italiens, dont c'était en quelque sorte la spécialité, habiles à frapper l'imagination par l'emphase théâtrale et par leur rhétorique latine. Il suffit de citer, à Lima, le fougueux *Bolivar*, enlevé sur sa monture écumante et cabrée, ayant dans sa crinière le coup de vent de Bernin. Le pire désordre est atteint dans le monument de *Bolognesi*, également à Lima, où la gesticulation, le déchiquetage, le mauvais goût de « pièce montée » dépassent ce qu'on voit à Paris aux monuments de *Gambetta* et de *Victor Hugo*. Il était temps de remettre cet art absurde à la raison. Buenos Ayres donna l'exemple. Déjà un ministre du Chili, Vicuñha, qui avait demandé à Rodin le buste de sa femme (la *Charmeuse* du Luxembourg), lui faisait faire aussi, vers 1886, la magnifique esquisse de la statue équestre du *Général Lynch*. Cet ouvrage ne fut jamais exécuté. Mais l'Amérique latine savait désormais que les maîtres de la sculpture se trouvaient à Paris : c'est à Rodin que l'Argentine commandait la statue de son président *Sarmiento*. Et, plus tard, quand elle voulut glorifier Alvear, c'est à Antoine Bourdelle, héritier de Rodin, qu'elle confia le monument (1924). Ce grand exemple de la sculpture unie à l'architecture dans l'espace, genre de monuments oublié depuis le Peyrou de Montpellier et les anciennes « Places Royales », décore la capitale de la grande République latine. Buenos Ayres s'honore d'un chef-d'œuvre classique de Bourdelle, quand Paris (n'était la Pologne) n'aurait pas encore le sien.



Phot. Huberti.

FIG. 680. — Taunay : Buste de Camoëns.
(Musée de São Paulo.)

Enfin, depuis vingt ou trente ans, le développement de la richesse, la formation d'une classe d'amateurs, la création des musées, la fréquentation de l'Europe ont favorisé l'éclosion d'une école de sculpture. Cet art est pratiqué surtout par des Italiens ou des fils d'émigrants italiens. A Buenos Ayres seulement, pour un ou deux noms espagnols, comme ceux d'un Hernan Cullen ou d'un Avendaño, on en citerait une douzaine

comme ceux de Falcini, Bigatti, Gargiullo, Perlotti, Navarro, Calandra, Rovatti et Riganelli, qui trahissent assez leur origine. Ces artistes ont pour la plupart étudié à Paris; plusieurs ont subi l'influence de Rodin, dont ils se plaisent à imiter certains morceaux célèbres, comme l'*Homme au nez cassé* : la tête de Gargiullo, baptisée *Vieille ferraille*, ou celle de Riganelli, intitulée *Le Bœuf*, sont dans ce cas; l'*Apôtre* d'Avendaño rappelle la tête de *Saint Jean-Baptiste*. Luis Perlotti s'est fait un genre de têtes de caractère et d'études d'Indiens des hauts-plateaux. Le plus doué de ces artistes paraît être Alfredo Bigatti. On voit l'influence de Bourdelle dans le beau masque de femme intitulé *Résignation* et celle de Despiau dans le charmant torse de jeune fille, appelé *Fuente serena*. Juan C. Navarro est un petit maître habile de la plaquette et de la médaille.



Exp. Art argentin, 1926.

Fig. 681. — Alfredo Bigatti : Rebelle.

La peinture. — Nous avons laissé la peinture aux environs de 1800, au moment où déferlait sur l'Amérique latine la vague des élèves de Mengs : au Mexique, c'est Ximeno et son *Assomption* de la coupole de Mexico ; au Pérou, les trois frères Antonio, Joaquim et Manoel da Cunha. Sur ces entrefaites, l'invasion du Portugal par les Français oblige le roi Jean VI à chercher un refuge à Rio de Janeiro. Celui-ci, rentré à Lisbonne après 1815, laisse à Rio un fils, don Pedro, qui se fait couronner Empereur du Brésil. Don Pedro, soucieux de la gloire de son empire, n'a rien de plus pressé que d'y appeler des Français. Une Académie se construit sur les dessins de Grandjean de Montigny. La direction de l'école est confiée à un élève de David, J.-B. Debret (1768-1848), qui arrive à Rio en 1816, accompagné de Nicolas Taunay (1755-1830). Ces deux artistes, l'un dans l'« histoire », l'autre dans le « genre » et le paysage, devaient fixer pour près de cent ans les destinées de la peinture.

La peinture d'« histoire », à la façon où on l'entendait dans l'atelier du peintre des *Sabines*, était étrangère au Nouveau Monde. L'Espagne même l'ignorait : quelques épisodes nationaux, comme *Les Lances* de Velázquez, y sont des exemples isolés. On ne citerait guère en ce genre, dans la Nouvelle-Espagne, qu'une *Bataille de Monforte*, peinte en 1651 par Antonio de la Crùz, artiste d'Ochoa, et qu'on voit au Musée de Bogota. La vraie peinture d'histoire, c'était toujours les « vies de saints », dont

le type est le chef-d'œuvre de Gregorio Vazquez, la *Prédication de saint François-Xavier*, au Sagrario de la même ville.

On juge de la révolution apportée par un peintre pour qui l' « histoire », c'était la *Bataille d'Aboukir* et *Les pestiférés de Jaffa*, le *Sacre de l'Empereur* et la *Distribution des Aigles*. Quelques tableaux de Debret, au Musée de Versailles, *Napoléon rend hommage au courage malheureux*, *Napoléon à Tilsitt*, *Distribution des croix aux Invalides*, nous montrent l'élève docile et sans génie du grand David. C'est ce genre d'anecdotes héroïques, ces compositions officielles à uniformes et à portraits, dont

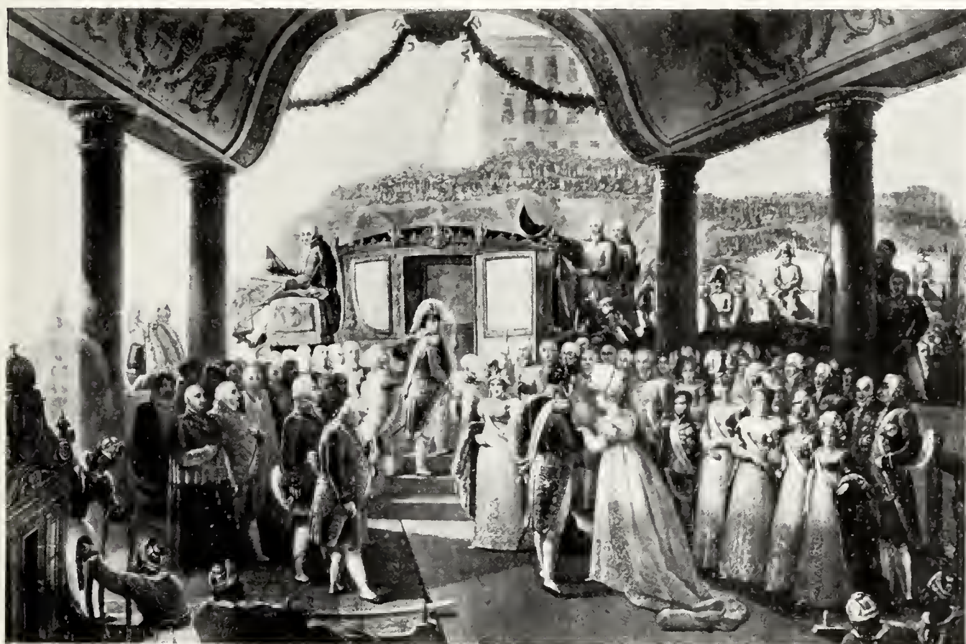


Fig. 682. — Debret : Débarquement de Jean VI, gravé par Pradier, d'après le tableau du Musée de Rio de Janeiro.

l'artiste apportait au Brésil les dangereux modèles. On y conserve encore de lui plusieurs de ces vastes machines, ingénieusement académiques, où l'art davidien, botté et boutonné, se permet çà et là quelques essais d'exotisme, quelques notes de « couleur locale » : le *Débarquement de Jean VI*, le *Sacre de Don Pedro*, le *Débarquement de l'archiduchesse*, la *Revue des troupes à Bahia Grande*, etc. Debret fournissait également des costumes et des décors pour l'Opéra et les ballets. De retour en France, il publia son *Voyage au Brésil* (1835-1839), curieux recueil d'ethnographie, dont les planches consciencieuses, d'un romantisme compassé et mélodramatique, à la manière de Girodet, font penser à la *Flore* de Redouté ou aux aquarelles du Colombien Mutis, appelé par Humboldt « le premier peintre de fleurs du monde ».

Nicolas Taunay, frère du sculpteur, celui que Quatremère surnomme

le « La Fontaine de la peinture », était ce singulier artiste, camarade de Demarne, mêlé de Debucourt, de Boilly, de Vernet et de Wouwerman, l'auteur de *La noce de village* et de *L'enfant prodigue*, gravés par Descourtis, bref, un des talents les plus divers et les plus amusants de l'époque impériale, pendant laquelle il prolonge la carrière d'un illustrateur à la Moreau-le-jeune. Ce peintre de spirituelles vignettes (*La mort de Francia*, *Henri IV et le paysan*) est une sorte de Bonington, un des petits précurseurs du romantisme. Ses tableaux ne sont point rares au Brésil. On en conserve une vingtaine au Musée de Rio : *Le théâtre de la Folie*, la charmante bambochade du *Messager de la paix*, petit tableau d'actualité, qui nous reporte sur une route des Flandres, aux jours qui suivent Waterloo, deux vues de Rio, le *Faubourg de Carivia* et le *Moro San Antonio* (1816), petites toiles fines et précises qui font presque penser aux Corot d'Italie, etc. Au Salon de 1822 (celui des débuts de Delacroix), il n'en avait pas envoyé moins d'une douzaine, représentant des sites du pays : *Vue de la baie de Rio*, *La cascade appartenant à l'auteur*, etc. Rentré en France en 1821 après la mort de son frère, son fils, le « baron » Taunay (1795-1881), continua pendant trente ans à tenir à l'Académie de Rio la classe de paysage; il l'occupait encore en 1854. Le Musée de Rio a de lui une *Mort de Turenne* et une *Découverte des sources du Piratininga*, qui a le pittoresque étudié d'un Léopold Robert[1].

Ces artistes firent école et n'y réussirent que trop. Au Mexique, Charles Pringuet, autre élève de David, se chargeait de la même besogne. Ils laïcisèrent la peinture. Ils y installèrent le goût des sujets nationaux. Peut-être que les dernières peintures vraiment religieuses furent celles que peignirent deux peintres brésiliens, adeptes de la religion positiviste, dans le sanctuaire de cette Église laïque, la maison mortuaire de Clotilde de Vaux, située rue Payenne, à Paris, dans le tranquille quartier du Marais. Le tableau du maître-autel est l'œuvre d'Édouard de Sá, tandis que Diego Villares a signé, dans l'alcôve funèbre, la toile qui représente la mort de la Béatrice positiviste. Touchantes œuvres de la dernière en date des religions, qui ait essayé de se constituer un culte et une légende.

Quant aux sujets chrétiens, ils ne sont pas plus rares, par exemple, au Brésil qu'on ne les voyait à la même époque aux salons de l'ancien palais de l'Industrie. Mais ils sont traités dans le même esprit et par les mêmes moyens, plutôt comme vignettes historiques que comme tableaux d'autel et comme motifs de piété. La Bible et l'Évangile remplacent les bonnes vieilles vies de saints et le personnel édifiant des miracles et des

1. D'autres Français passèrent à Rio : un certain Barandier y fit un long séjour à partir de 1840, de qui on a un bon portrait du maréchal Lazaro (il est mort en 1867); le paysagiste Henri Vinet (1817-1876), élève et ami de Corot, arrivé au Brésil en 1856, a laissé au Musée de remarquables études : *Cascade de Tijuca*, *Vue de Rio*, etc.

légendes. Le *Saint Jean-Baptiste* de João Zeferino da Costa (1840-1915), au Musée de Rio, est une bonne étude de modèle, telle à peu près qu'aurait pu la concevoir un Henner; son *Denier de la Veuve*, comme *Le départ de Jacob* ou *La fille de Jaïre*, de Rodolpho Amoedo (né en 1857), est une scène où l'auteur s'occupe moins de son sentiment que des exemples d'un Dagnan-Bouveret ou d'un Luc-Olivier Merson. La décoration de l'église de la Candelaria respire la même froideur. La *Déposition* de Souza Carneiro s'efforce de renouveler le sujet par les méthodes réalistes de Bastien-Lepage et de Duez. Au Mexique, l'école, s'il se peut, est encore



D'après M. R. Wright. *Old and New Peru*
Barrie & Sons, édit.

FIG. 685. — Luis Montero : La mort d'Atahuallpa.
(Musée de Lima.)

plus exsangue; souvent elle se contente de copies de copies, de répliques des tableaux de Flandrin ou de Sigalon : doublures de doublures, camelote de la rue Bonaparte, qui laisse regretter les œuvres les plus faciles des élèves de Cabrera.

Jusqu'à la fin du siècle, le meilleur effort des artistes se dépensa là-bas, comme dans toute l'Europe, à peindre de grandes « machines », inspirées de Paul Delaroche (et plus tard de J.-P. Laurens), et dont le but était d'enseigner l'histoire du pays. Les moindres républiques eurent leur Matejko, leur Munkácsy. Les toiles se peuplèrent de Pizarre et de Christophe Colomb; on ne vit plus que supplices de Gatimozin ou de Montezuma. Au Brésil, les meilleurs ouvrages sont ceux de Victor Meireilles (1832-1903), le plus authentique et le mieux doué des successeurs de Debret et de Nicolas Taunay : sa *Bataille des Guarapes* est une grande

toile brillante, pleine de feu et de diable au corps; *Le serment d'une princesse impériale*, une page excellente de journalisme à costumes, dans le goût de Heim, et *La première messe au Brésil*, une composition bien peinte, qui fourmille d'épisodes piquants et n'a d'autre défaut qu'un excès de détails spirituels. Pedro Americo (1845-1905) a fait sensation à Florence en 1877 avec son immense tableau de la *Bataille d'Avahy*, vaste toile patriotique de cinquante mètres carrés, qui a presque les qualités d'un Hippolyte Bellangé ou d'un Alphonse de Neuville. L'œuvre-type, au Pérou, est peut-être la *Mort d'Atahuallpa*, par Luis Montero, élève de Fortuny, au Musée de Lima. Montero avait pour rivaux Francisco de Ingunza et Ignacio Merino. Celui-ci, arrivé trop tard à Paris pour recevoir des leçons de Delacroix, dut se contenter de celles de Monvoisin. Ses tableaux, — *Christophe Colomb à l'Université de Salamanque*, *La mort de Philippe II*, *Cervantès lisant Don Quichotte*, — ne sont d'ailleurs pas plus médiocres que la moyenne des ouvrages de ce genre au Salon. Car c'est à Paris que vivait ce maître péruvien ; il est enterré au Père-Lachaise.



D'après M. R. Wright, *Old and New Peru*, Barrie & Sons, édit.

FIG. 684. — Ignacio Merino : Christophe Colomb à l'Université de Salamanque. (Musée de Lima.)

D'autres Péruviens de Paris, comme Luis Bacaflor, Albert Lynch, Daniel Hernandez, ne sont guère que des imitateurs passables de l'art académique et bourgeois, selon la formule de Chaplin ou d'Alexandre Cabanel : praticiens honnêtes, primés dans les concours, médaillés du Salon ou de la Royal Academy, toujours à la dernière mode du Boulevard ou de Burlington Arcade. Citons dans le même genre, au Brésil, un Belmiro de Almeida, un Henrique Bernadelli. De tels peintres sont utiles pourtant : ils entretiennent le feu sacré. Grâce à eux, une nouvelle génération est venue, qui commence à compter dans l'art contemporain.

Le tableau de cette école, qui comprend le Chili, le Brésil, Cuba, le Venezuela, l'Équateur, le Honduras, échappe à toute formule d'ensemble. Les individus et les influences personnelles comptent plus, en général, que les nationalités. Les groupes se forment plutôt dans les cénacles de Montparnasse que selon l'état civil et les actes de naissance. Du moins, ce que cette jeunesse apprend dans ce laboratoire d'idées et

ce grand séminaire de l'art, ce sont les lois de la peinture, les exigences de la pensée plastique, débarrassée de l'anecdote et ramenée aux seuls éléments de la couleur, du dessin et de la construction.

Deux pays semblent tenir la tête du mouvement : l'Exposition de l'Argentine, à Venise et à Paris, en 1926, a montré que ce pays a des peintres en état de se mesurer avec les meilleurs de l'Europe. Un Ciocchini égale souvent les bonnes œuvres de Spadini. Un José Martorell, dans ses études d'hommes du peuple, de types du port de Buenos Ayres, rappelle le dessin de Millet et de Van Gogh. Il y a d'excellents paysages d'Atilio Malinverno et de José Malanca. Fray Guillermo Butler est un autre Toorop, un mystique plein de douceur, de tendre spiritualité. Alfredo Guttero est un dessinateur puissant, qui a passé par l'école de Picasso et d'André Lhôte et dont certaines toiles (les *Baigneuses*, par exemple, d'une arabesque si volontaire) promettent un grand décorateur. Certains nus d'Horacio Butler ont la solidité de ceux d'Asselin ou d'Othon Friesz.



Exp. Art argentin. 1926.

Fig. 685. — José Martorell : Le Balayeur de « Jujuy ».

Mais c'est au Mexique que se sont révélés depuis dix ou quinze ans les plus riches tempéraments. Les spasmes qui agitent cette république depuis la Révolution (1915-1918) ont réveillé le feu qui couve dans cette vieille terre volcanique.

Il y avait au Mexique, comme partout, une École des Beaux-Arts, qu'un élève de Gleyre, Salomé Pina, dirigeait dans les voies d'un sage et élégant académisme. Les peintres s'y exerçaient à traiter des sujets classiques, *Bacchus et Ariane*, *La mort d'Atala*, *Niobé*, *Cupidon envenimant la rose* (tableau d'Ocaranza), un *Jeune pêcheur* (de R. Gutiérrez); d'autres s'essayaient à l'histoire, comme Félix Parra, dans son grand tableau de *Las Casas défenseur des Indiens*, et cet ouvrage d'un artiste qui n'a jamais vu l'Europe est d'ailleurs composé suivant toutes les recettes des écoles européennes. Aux environs de 1905, une nouvelle mode, partie également de Paris, tournait la jeunesse vers le tableau de mœurs populaires, entendu selon la formule d'Ignacio Zuloaga.

Qui ne voit que cette peinture mondaine avait le grave défaut d'être à peu près sans racines dans un pays où les Blancs ne représentent pas un dixième de la population, et qui, sur quinze millions d'âmes, comprend huit millions de métis et six millions d'Indiens. C'était une langue étrangère et artificielle, mille fois plus éloignée du peuple que l'ancienne peinture d'Église, qui du moins parlait aux fidèles de leurs grands intérêts en leur racontant de belles histoires. Point d'art moins national : la situation à cet égard était presque comparable à ce qu'elle était dans l'empire de Pierre le Grand et de Catherine II, lorsqu'un coup d'État de ces autocrates eut introduit l'art de Boucher et de Natoire dans la sainte Russie des moines et des icônes.



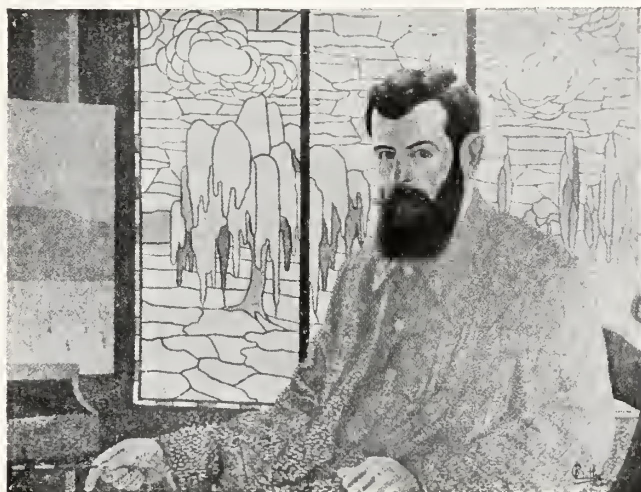
Exp. Art argentin, 1926.

Fig. 686. — Alfredo Guttero : Baigneuses.

La révolution du Mexique a eu, comme en Russie, beaucoup moins le caractère d'une affaire politique que celui d'un mouvement de classe, principalement paysan, qui se confond ici avec un soulèvement de race : d'où l'originalité profonde du phénomène. C'est la revanche de la terre, la révolte d'un peuple autochtone contre une mince oligarchie et des siècles d'exploitation négligente. Impossible de méconnaître le grand sentiment de justice, la puissante flamme de charité qui animent les promoteurs du mouvement à l'égard de leurs frères déshérités : les appels faits aux volontaires, à la jeunesse intelligente pour se consacrer, en l'absence de maîtres, à l'éducation des foules, pour susciter des vocations de missionnaires de l'école, sont des documents émouvants. En même temps ce mouvement repose sur une foi singulière dans les vertus du peuple, dans le génie de la patrie, ce génie indigène qu'aucune oppression, aucun joug politique et religieux n'ont réussi à étouffer, et qui continue depuis des siècles à s'exprimer dans l'art rural, dans les admirables poteries, le décor des étoffes, les couleurs des *sarapes*, le dessin des ornements, l'habileté des orfèvres, la verve des jouets populaires. Ce sont toutes les qualités naïves d'un peuple enfant, dont on attend une culture. Le lecteur a eu mainte occasion d'observer l'admi-

ration des religieux pour l'adresse, les dons naturels de l'Indien : personne n'a eu moins qu'eux le mépris de l'homme de couleur. On leur reproche pourtant d'avoir imposé au Mexique une pensée européenne. Cette fois, il s'agit d'une émancipation totale, d'une véritable libération des valeurs indiennes : l'Indien, si longtemps refoulé, est appelé à courir sa chance, devient candidat à fournir à son tour une nouvelle expression du beau.

En ce sens, rien de plus curieux que la création des écoles populaires de dessin, dites écoles de plein air (*Escuelas de pintura al aire libre*), fondées depuis 1913, et surtout depuis 1925, à Xochimilco, à Tlálpan, à Churubusco, à Guadalupe Hidalgo, sous la direction de maîtres comme Ramos Martínez et Fermin Revueltas : écoles où l'on n'enseigne pas, où le rôle du professeur consiste à épier l'étincelle, à laisser faire, sans imposer aucune règle, à favoriser, au contraire, les spontanéités. On se penche sur la source du génie populaire, sur les barbouillages de gamins et de gamines de quinze ans : on écoute parler la nature, et la vérité sort, non de la parole du maître, mais de la bouche des enfants.



Exp. Art argentin, 1926.

FIG. 687. — Fray Guillermo Butler : Son portrait par lui-même.

Cette mystique du « primitif » rencontrait précisément un appui à Paris dans les cercles d'avant-garde : c'est là, dès avant 1900, que s'était formulé le système qui venait si opportunément fournir des cadres et des exemples aux ambitions des « indianistes ». Gauguin venait de mourir (1903) : c'est lui qui lança rudement, contre les artifices et les complications de la peinture naturaliste, la vogue de l'enseigne populaire, des calvaires bretons, des idoles maories. Il fut le prophète de l'art barbare. On lui a reproché la parole sacrilège : « Ce dont il faut se délivrer, c'est le Grec. » C'était le cri du sang, le réveil de l'instinct qu'il tenait d'une aïeule péruvienne, comme il y avait visiblement dans ce vagabond et ce libertaire l'air du prince en exil, le dépaysement de l'Inca déchu. Ce maître puissant était élu par la nature comme le briseur de chaînes, l'anti-latin par excellence. C'est lui qui fit entrer dans les ateliers de Montparnasse l'intelligence de l'art nègre, le sens des schématisations

sauvages, du style des fétiches, des totems, des tabous : il livra la clef du monde noir, initia l'Europe à ces déformations étranges, à ces synthèses expressives d'où le cubisme tira ses variations constructives et ses fugues mathématiques, en même temps qu'il exaltait les œuvres quelquefois étonnantes du douanier Rousseau (lequel, pour le dire en passant, avait fait la campagne du Mexique) : en sorte que, par un ensemble de circonstances surprenantes, ces œuvres parisiennes devenaient le pivot où s'articule la pensée nationale du Mexique et se trouvaient être le manifeste d'indépendance du génie indien.



D'après *Forma*, 1927.

Fig. 688. — Revueltas : Un Ange. Fragment de fresque.
(École préparatoire, à Mexico.)

C'est ce dont s'avisait au début de ce siècle un jeune Mexicain, Diego Rivera, qui vivait à Paris dans le monde des *fauves*, fort mêlé aux recherches et aux puissantes dissociations auxquelles se livraient les Braque, les Derain et les Picasso, prélude de reconstructions futures ; de retour au Mexique en 1910, il assistait aux premiers grondements de la Révolution ; puis, rentré en Europe pour dix nouvelles années, il passait tour à tour par toutes les expériences du cubisme, traversait l'influence de Renoir, et voyageait enfin trois ans en Italie, où l'attendait, pour illumination dernière, la révélation des peintures étrusques et des fresques de Giotto. Ainsi armé, il rentrait enfin dans son pays en 1921, à l'âge de quarante ans, à l'heure où la Révolution triomphait et où le ministre Vasconcelos distribuait des murailles aux peintres, Montenegro, Atl, Siqueiros, Revueltas, Leal, de la Cueva (il y avait même dans le nombre un Français, Jean Charlot), donnait des monuments aux artistes comme on partageait les terres aux paysans, et appelait les arts à célébrer la gloire de la patrie.

Les premières peintures de Rivera, dans le grand amphithéâtre de l'École préparatoire, firent sensation à Mexico : c'était la première fois que la vie nationale s'offrait aux regards, revêtue d'une forme grandiose. Des symboles de la vie de l'Homme et de la Femme prenaient la valeur des anciens « miracles » des vies de saints. La vie contemporaine se montrait susceptible d'expression héroïque. C'était un bouleversement de l'iconographie. La forme est encore loin pourtant d'être très origi-

nale. Certains morceaux paraissent des fragments détachés d'une fresque siennoise, d'autres font penser au Puvis de *Doux pays* et de la *Vision antique*, et l'on retrouverait même dans la conception l'influence du Besnard de l'École de Pharmacie.

Jusqu'à présent, c'est dans les fresques du Secrétariat de l'Éducation, et surtout à l'École d'Agriculture de Chapingo, que Diego Rivera a donné sa mesure. Un voyage en Russie (l'artiste y est retourné une seconde fois en 1927) a servi à préciser sa foi, à le détacher du passé sans retour. La Révolution lui fournit une idéologie. Quelle qu'en soit la valeur, c'est pour l'artiste une religion : il y trouve l'enthousiasme qui enflammait pour le christianisme les maîtres des vieux âges. Son art a la fonction d'enseignement, la force de propagande que les missionnaires catholiques attendaient de la peinture : cette esthétique violemment anticléricale est un véhicule de passions et d'idées mystiques. Cela est bien visible dans cette chapelle de Chapingo, démeublée de ses autels et de tout ce qui fut le culte, et que le peintre a couverte de fresques naturalistes, dans l'esprit d'un Lucrèce de nos jours, Sainte-Chapelle de la Révolution, Sixtine des temps nouveaux. L'artiste y déroule en images fougueuses et violentes à la fois un catéchisme et une cosmogonie, la double genèse de la nature et de l'homme, la profonde gésine, les accouchements de la Terre et de la race humaine sur le sol du Mexique. On y voit la Nature, géante couchée, tenant entre ses mains rêveuses le germe de la vie, entourée des figures farouches des Éléments, l'Eau, le Vent et le Feu, génie couronné d'un éventail de flammes et sortant d'un cratère. Ailleurs, ce sont les puissances intimes et les forces en travail dans les entrailles de la Terre : un génie féminin, bizarre sphinx accroupi, replié sur les talons dans une attitude magique au fond d'une caverne de flammes, étend les bras, attire les divinités du métal, les énergies qui sommeillent et glissent sous forme de météores aux veines de l'écorce terrestre. Plus loin, sur les parois latérales, ce sont les



D'après *Forma*, 1927.

FIG. 689. — Diego Rivera : Tête de cheval. Fragment de fresque. (École préparatoire, à Mexico.)

scènes symboliques de la Révolution, l'oppression, le réveil, puis l'aurore et la gloire de la conscience paysanne. C'est à la fois la Bible et l'Évangile du prolétariat, une sorte de théogonie et d'apocalypse fulgurantes, tenant de Blake et de Michel-Ange. Enfin, sur la muraille qui fait face à l'abside, à la place des vieux paradis, la vision de la Nature harmonieuse, d'un Éden cultivé par l'humanité régénérée. On voit l'importance de ces peintures où Diego Rivera a créé la première imagerie révolutionnaire, la geste de son peuple et la légende nationale.



D'après *Contemporaneos*, 1928.

Fig. 690. – Diego Rivera : Fragment de fresque. (Secrétariat de l'Éducation (Instruction publique), à Mexico.)

C'est là une œuvre dont on chercherait en vain l'équivalent, non seulement dans le reste de l'Amérique, mais en Europe et en Russie. Le hasard a fait s'épanouir au Mexique la première des grandes œuvres d'art nées du matérialisme socialiste et agraire. L'auteur s'est forgé pour cela un dialecte personnel : on reconnaît dans ses peintures la collection complète des types nationaux, les faces épatées des Indiens, le crâne conique et le bec de l'Aztèque, le masque composite et trouble du mulâtre. Quelquefois, dans certains types de bourgeois, dans la peinture du monde des riches et des fêtards, il ne s'interdit pas des procédés de pamphlétaire, des satires d'affiche électorale. Mais l'émotion déborde, une séduction irrésistible emporte les critiques : sur ce dessin qui vous rudoie, un admirable iris de



D'après *Forma*, 1927

Fig. 691. — Diego Rivera : Fragment de fresque. (Secrétariat de l'Éducation (Instruction publique), à Mexico.)

couleurs, un chatoiement de tons diaprés, orangés, vert tendre, rose de feu, déploie son écharpe de délices, toute la gamme voluptueuse de la lumière du Mexique. De nouvelles peintures en cours d'exécution dans l'escalier du Palais National à Mexico développent l'histoire du pays en scènes multiples dont la confusion évoque les rythmes des stèles cosmographiques des anciens Mayas.

Un autre maître, José Clemente Orozco, dans le triple étage de ses fresques de l'École préparatoire, parvenait par des voies différentes à l'art monumental. Celui-là est un autodidacte, qui doit tout ce qu'il sait à un bref séjour aux États-Unis et à son démon personnel. Sa palette, plus concentrée, se compose de terres, d'un orchestre de bistres et de gris, où jouent quelques jaunes et un bleu pâle. Dans ces tons neutres et abstraits, par une suite d'essais volontaires, à force d'effacer et de détruire ses ouvrages, l'artiste en a produit quelques-uns, *La tranchée*, *La destruction de l'ancien ordre de choses*, qui comptent parmi les pages capitales de ce temps. Le sens du tragique et du drame, une sorte de terreur qui hante le fond des rêves de la race, habite ces visions sourdes et ascétiques. Quelquefois (comme dans les fresques de *Saint François*) on est surpris par un geste de tendresse, par un accent presque déchirant d'humanité. Il faut voir surtout l'étonnante peinture de la *Casa de los Azulejos*, cet Adam et Ève mexicains, modelés par les mains de génies sans visage, et où respire un tel sentiment du sacré : la peinture la plus saisissante produite au Nouveau Monde. Cette flamme du Mexique moderne n'a peut-être pas à l'heure qu'il est sa pareille dans le monde : elle envoie son reflet jusqu'à Paris, dans les peintures gracieuses et brillantes de l'église de Suresnes et de la Légation du Mexique, par le noble Angel Zarraga.



D'après *Forma*, 1928.

FIG. 692. — J.-C. Orozco : Le Missionnaire et l'Indien. Fresque de l'École préparatoire, à Mexico.

BIBLIOGRAPHIE

Mexique : Beristain y Souza. *Biblioteca hispano-americana septentrional*, Amecameca, 1883. — Garcia Icazbalceta. *Bibliografia mexicana del Siglo XVI*, Mexico, 1870. — *Colección de documentos para la historia de Mexico*, Mexico, 1858-66. — *Don Fray Juan de Zumarraga, primer obispo y arzobispo de Mexico*, Mexico, 1881. — Cervantes de Salazar. *Mexico en 1554*, Edit. Icazbalceta, Mexico, 1875. — Mendieta. *Historia Eclesiastica Indiana*, Edit. Icazbalceta, Mexico, 1870. — J. de Torquemada. *Monarquia Indiana*, Madrid, 1723. — Agustin de Vetancurt. *Teatro mexicano y Cronica de la Provincia del Santo Evangelio de Mexico*, Mexico, 1870. — *Instrucciones que los Virreyes de la Nueva España dejaron a sus sucesores*, Mexico, 1867. — *Actas de Cabildo de la Ciudad de Mexico*, Mexico, 1879-99. — J. Manuel de San Vicente. *Exacta descripcion de la magnifica corte mexicana*, Cadix, s. d. — J. Beltrami. *Le Mexique*, Paris, 1830. — Tomas Gage. *Nueva Relación que contiene los Viajes de Tomás Gage en la Nueva España*, Paris, 1838. — Gonzales Obregon. *Mexico Viejo*, Mexico, 1900. — J. M. Marroqui. *La Ciudad de Mexico*, Mexico, 1903. — Clavigero. *Historia antica de Mexico*, Londres, 1826. — Andrés Cavo. *Los tres siglos de Mexico*, Mexico, 1836-38. — Valle Arizpe. *La muy noble y leal Ciudad de Mexico*, Mexico, 1924. — Bermudez de Castro. *Teatro Angelopolitano o Historia de la Ciudad de la Puebla*, 1746, nouv. édit., Mexico, 1908. — Ant. Carrion. *Historia de la Ciudad de Puebla de los Angeles*, Puebla, 1896. — Cabrera. *Queretaro colonial*, Queretaro, 1920. — Enrique J. Palacios. *Puebla, su territorio, sus habitantes*, Mexico, 1917. — Sariñana. *Noticia breve de la dedicación del Templo metropolitano de Mexico*, Mexico, 1668. — Ant. Tamariz de Carmona. *Relación y descripción del Templo real de la Ciudad de la Puebla de los Angeles*, Puebla, 1649. — Ansorena. La catedral de Mexico, *Anales de la Asociación de Ingenieros de Mexico*, t. XXI, 1913. — La catedral de Mexico, *El circulo catolico*, 2e pér., t. I, 1887-88. — J. Baxter. *Spanish Colonial Architecture*, 10 vol., Boston, 1901. — A. C. Bossom. *An Architectural Pilgrimage to old Mexico*, New York, 1915. — Mariscal. *La Patria y la arquitectura nacional*, Mexico, 1915. — O. Schubert. *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924. — A. Cortés. *La arquitectura en Mexico. Iglesias*, Mexico, 1914 et suiv. — Dr Atl et Manuel Toussaint. *Iglesias de Mexico*, 6 vol. in-folio, 1924-1927. — Lamperez y Romea. La arquitectura hispano-americana, *Raza Española*, avril 1922. — Diez Barroso. *El Arte de la Nueva España*, Mexico, 1923. — Manuel G. Revilla. *El Arte en Mexico durante el Gobierno Virreinal*, Mexico, 1893, 2e éd., 1923. — Don Bernardo Couto. *Dialogo sobre la historia de la pintura en Mexico*, Mexico, 1889. — Ag. L. Villa. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en Mexico*, 2e édit., avec préface et notes d'Alfonso Toro, Mexico, 1919. — M. Romero de Terreros. *Las artes industriales en la Nueva España*, Mexico, 1923. — *Residencias colóniales de Mexico*, Mexico, 1918. — D Atl. *Las Artes populares en Mexico*, t. I et II, 1922. — Barber. *The majolica in Mexico*, Philadelphie, 1908; *Mexican majolica in the collections of the Spanish Society*, New York, 1915. — *Monografia de las escuelas de pintura al aire libre*, publicat. du Secrétariat de l'Instr. publique, édit. *Cultura*, Mexico, 1926. — Garcia Maroto. La obra de Diego Rivera, *Contemporaneos*, n° 1, juin 1928. — Xavier Villaurrutia. Historia de Diego Rivera, *Forma*, n° 5, 1927. — Jean Charlot. José Clemente Orozco, *Forma*, n° 6, 1928. — José Juan Tablada. J. Cl. Orozco, the Mexican Goya, *Internat. Studio*, 1924. — Anita Brenner. A Mexican Rebel : J. Cl. Orozco, *The Arts*, nov. 1927. — M. Fosca. Angel Zarraga à Suresnes, *Vie catholique*, 27 déc. 1924. — *Les Immeubles du Gouvernement mexicain à Paris*, Paris, 1928.

Colombie : Cristobal Bernal. El arte arquitectonico español en el Nuevo Reino de Granada, *Raza Española*, n° 68; La Capilla del Rosario de Tunja de Santa Fe de Bogota, *ibid.* — Dario Rozo y Crist. Bernal. *Alfarjes Santafereños.* — Alfredo Ortega. *Arquitectura de Bogota.* — Roberto Pizano Restrepo. *Gregorio Vazquez*, Paris, 1926.

Équateur : P. V. Iglesias. *Miguel de Santiago y sus cuadros de S. Agustin*, Quito, 1922.

Argentine : Kronfuss-Juan. *Arquitectura colonial en la Argentina*, in-f°. — Pablo Hernandez. *Misiones del Paraguay.* — Otto Schubert. *Geschichte des Barock in Spanien.* — P. Grenon. *Origen de la Iglesia de la Compania en Cordoba.* — P. Cabrera. *Cordoba de la Nueva Andalucía.* — Juan B. Gonzalez. *Cordoba colonial.* — Terencio Baggio. *La ermita Cordobesa.* — Er. Vidal. *Picturesque Buenos Ayres*, Londres, 1820. — Mendoza y Garay. *Las dos fundaciones de Buenos-Ayres*, B.-A., 1916. — Alrededor del Mundo. *Buenos Ayres Antiguo*, B.-A., 1900; *Iglesia parroquial de Na. Sra. de la Merced de Buenos Ayres*, B.-A, 1910.

Brésil : G. Duque Estrada. *A Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, 1888. — Debret. *Voyage au Brésil*, Paris, 1833-39. — E. D'Escragnolles. *Vie. Ant. Taunay* (1755-1830) (en russe), s. d., Saint-Pétersbourg. — Félix Ferreira. *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 1885. — Goerlette. *La métamorphose d'une ville au Brésil* (*R. de J.*), Anvers, 1909.

Pérou : Wriel Garcia. *Guia del Cuzco*, Lima, 1925. — Gr. Guinness. *Peru, its story*, Londres, 1909. — J. et F. de Mugaburu. *Diario de Lima* (1640-1644), publié par H. Urteaga et Carlos A. Romero, Lima, 1917-18. — Basilio Hall. *Extracto de un diario de Viaje a Chile, Perú y Mexico. Traducido del inglés*, Santiago de Chile, 1906. — J. M. Bermudez. *Anales de la Catedral de Lima*, Lima, 1903. — D'Harcourt. *Ancienne argenterie péruvienne*, Paris, 1926.

CHAPITRE XXVI

L'ART AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA[1]

I. — LA NOUVELLE-ANGLETERRE ET LES DÉBUTS DES ÉTATS-UNIS

Hollandais, Français, Espagnols. — Rien de plus différent que l'histoire des deux Amériques. Celle du Nord ne date guère que de la fin du xviie siècle. En vertu de la bulle d'Alexandre VI, Charles Quint prétendait à la possession de tout le continent. En fait, son empire ne dépassa pas la Floride et le golfe du Mexique. Les missions l'étendirent sur le Texas et l'Arizona. La rustique chapelle fortifiée de San Miguel, à San Juan del Rio (Ariz.), présente le type militaire des premiers temps de la Conquête. Des modèles baroques plus ornés, dans le style de la fin du siècle, apparaissent à San Antonio du Texas ou à San Xavier de Bac, non loin de Tucson (Ariz.), mais ces épaves clairsemées comptent à peine, si on les compare aux puissants monuments du Mexique. Après le traité secret avec la France (1770), qui abandonnait à l'Espagne tout le territoire à l'Ouest du Mississipi, de nouvelles missions partirent du Mexique pour la Californie : ces chapelets d'établissements religieux sont le germe de ce qui sera plus tard les grandes villes du Pacifique : San Luis Obispo (1772), Los Angeles (1781), Santa Barbara (1786). La mission de San Luis Rey est une pure « réduction » du Mexique. On voit encore à San Francisco, dans le dédale de la cité monstre où se mêlent la Chine et l'Amérique, l'humble chapelle d'*adobé* de la mission Dolores (1778), précédée de son petit parvis et de son cimetière, origine de l'énorme

1. Par M. Louis Gillet.

fourmillement d'aujourd'hui. Le seul monument considérable est l'église de San José, en Californie, vaste église à coupole précédée d'un portique classique encadré de clochers, dans le style de Pampelune (1787).

Ce léger cordon d'influences espagnoles ne devait exercer aucune action sur l'art des États-Unis. Bientôt tout se trouva noyé dans l'immense vague partie de l'Est. Les îlots français de la vallée du Mississipi, comme la Nouvelle-Orléans (fondée en 1721), n'ont pas rayonné davantage : même son « vieux carré » et ses rues aux noms de chez nous, — la rue Dauphine, la rue Royale, — n'ont que des maisons espagnoles. Sa cathédrale est espagnole comme son *cabildo*.

Cependant, c'est dans l'Est que se fondait l'avenir. On sait que les comptoirs hollandais y précédèrent l'Angleterre. Fort-Orange (1609) et Niewe Amsterdam[1] (1624) ne devinrent Albany et New York que par la cession qui en fut faite au gouvernement de Londres en 1674. Ces villes sont les plus anciennes des États-Unis, avec Jamestown, fondée dès 1607 et aujourd'hui capitale de la Virginie. Ainsi se constituèrent les deux centres primitifs de la Fédération. La Nouvelle-Amsterdam, réduit de trappeurs et de trafiquants en fourrures, n'était qu'un fortin à l'extrême pointe du rocher de Manhattan : elle s'arrêtait à Wall Street, dont le nom est le seul vestige de la colonie hollandaise. Albany a gardé plus longtemps ses caractères originaux, ses façades de briques à chaînages de pierre, ses combles aigus et ses pignons en gradins (*crow-steps*); la dernière maison hollandaise n'y fut démolie que vers 1900. Quelques fermes subsistent encore çà et là dans la campagne, à Long Island et dans l'État de New Jersey. Ces curiosités historiques intéressent l'antiquaire et le romancier plutôt que l'historien de l'art.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. ÉGLISES ET « MEETING-HOUSES ». — Le trait saillant des petites communautés pastorales fondées par les premiers colons arrivés de Plymouth aux bords du Delaware était, bien entendu, l'église, où ces exilés se réunissaient pour vaquer aux affaires de Dieu et où, sur ces nouveaux rivages, ils retrouvaient la patrie. Ces églises, ou plutôt ces *meeting-houses*, comme on les appelait, étaient le centre de la colonie; elles mettaient seules dans ces existences si dures un point de spiritualité. Seules elles ont échappé parfois aux rapides métamorphoses qui transformaient tout alentour. L'Amérique conserve et vénère ces reliques de son passé : témoins de son enfance, lieux saints où se forma la conscience nationale.

On les compte aujourd'hui sur les doigts d'une seule main, ces primitives églises : trois ou quatre, pas plus, du XVIIe siècle, et toutes indi-

1. Niewe Amsterdam s'est même appelée d'abord Nouvelle-Avesnes, du nom de Jesse de Forest d'Avesnes qui la fonda en 1625.

gentes, misérables, en comparaison des luxueuses églises du Mexique. On en voit trois, appartenant à la *Dutch Reformed Church*, assises sur les rives du Mohawk : blockhaus, bicoques de paysan, en sentinelles sur un tertre, surveillant le pays à la ronde, avec une tour de guet, un *look-out* sur le pignon. Telle est Old Ship Church, à Hingham (Mass.), simple caisse de bois rectangulaire à deux étages, couverte d'une assez gauche pyramide tronquée : construction de quelque capitaine au long cours (1682). A Flushing (Long-Island), la Quaker Meeting-House (1719) n'est de même qu'une baraque en planches, agrémentée au rez-de-chaussée d'une galerie courant sur trois côtés. Souvenirs des temps héroïques où, sous la menace des Peaux-Rouges, le colon travaillait en gardant le mousquet à portée de la main.

Les conditions changèrent avec les progrès du bien-être. La carte religieuse se dessinait ainsi : dans le Sud, les Cavaliers; dans le Nord, les Puritains; en arrière, Quakers et Catholiques (qui ne sont pas les catholiques romains). Ces nuances confessionnelles se confondent du reste sous l'uniformité du style. L'église reste toujours le principal monument public ; souvent associée à la vie politique, elle a précédé presque partout l'hôtel de ville. La commune s'y assemble pour délibérer de ses affaires ; on y juge des procès. Si l'on bâtit une seconde église, la première, désaffectée, devient l'école du village.



D'après Aymar Embury, *Early Am. Churches*, Doubleday, édit.

FIG. 695. — Saint Paul's Chapel, à New York.

De bonne heure on rechercha dans l'église une certaine élégance, un sujet de gloire pour le pays. Cet esprit de clocher, si touchant, prête un vif intérêt à ces monuments ignorants : ce sont les plus désintéressés qu'ait construits l'Amérique, des choses faites pour la gloire de Dieu. Les auteurs s'expriment comme le faisaient les vieux donateurs du moyen âge : « Avec l'aide de Dieu, écrivent en 1698 les *trustees* de Trinity Church, à Wilmington (Del.), nous avons accompli un grand ouvrage et construit une église qui vaut mieux que toutes celles du

pays, si bien que les Anglais, maîtres du pays et sans comparaison plus riches que nous, s'émerveillent de ce que nous avons fait. » C'est le langage d'une charte du siècle d'Édouard le Confesseur.

En dépit de cette complaisance, il ne faut chercher ici aucun art original. Toute l'architecture de l'époque « coloniale » n'est (et ne pouvait être) qu'un reflet de l'Angleterre. C'est d'Angleterre qu'on fait venir les pasteurs, les objets du culte : à la Trinité de Newport (Rhode Island, 1726), la cloche est un cadeau de la reine Anne. Ce genre de présents est la règle pour les églises de la colonie. King's Church, à Boston (1753), émanation officielle de l'Église anglicane, est construite aux frais de la couronne; les orgues sont choisies par Haendel. Quelquefois, on fait venir jusqu'aux briques d'Angleterre.

La légende qui attribue une foule d'églises américaines à Christophe Wren montre à quel point ces édifices sont peu originaux. En réalité, pas une seule n'a été dessinée positivement à l'intention de l'Amérique par le maître de Saint-Paul de Londres; mais la cinquantaine d'églises qu'il fut chargé de construire à la fin du XVIIe siècle, après l'incendie de la ville, furent le répertoire où puisèrent les architectes de la colonie. A cet égard, la catastrophe de 1666, où périt le vieux Londres, eut des conséquences décisives. Jusqu'alors la Réforme s'était contentée d'occuper les vieilles églises gothiques. Le modèle adopté par Wren (voir tome VI, 2e partie, p. 774) est un type de salle à tribunes, établie sur un plan barlong, et qui présente un peu l'aspect d'une salle de concert. La chaire (*pulpit*) occupe le centre de la scène. Cette disposition n'est autre que celle qui avait été inventée par Salomon de Brosse au temple de Charenton, et dont il subsiste une copie à Genève au temple de la Fusterie. Il est remarquable que de Brosse ait rencontré le thème de son contemporain le P. Huyghens, dans son chef-d'œuvre de Saint-Paul d'Anvers. Cette rencontre n'est pas fortuite. Le grand architecte jésuite et l'architecte protestant retournaient simultanément, par un même instinct des origines, aux formes du christianisme naissant.

C'est ce thème que reprennent chez Wren les architectes de la colonie : et quelquefois leurs œuvres, telles que Gloria Dei (1697) à Philadelphie, Old North à Boston (1723), la Trinité de Newport (1726) ou Saint-Paul de New York (1756), à défaut de beauté, de mystère ou de puissance de rêve, ne manquent pourtant pas d'une secrète élégance; un rythme simple et pur anime les colonnades un peu grêles qui supportent l'édifice. Ces boiseries blanches, peu ornées, ces lignes sans surcharge, ces surfaces nues forment une mélodie non dépourvue de suavité. Partout une retenue un peu froide, mais exquise. Rien n'est plus éloigné du faste, des cataractes d'or des intérieurs baroques de la Nouvelle-Espagne; cette expression de réserve peint l'esprit puritain.

Les dehors se composent presque invariablement de deux étages de fenêtres que sépare un bandeau. Parfois, sur la façade, des pilastres encadrent les portes et supportent au centre un modique fronton. Ces dispositions très simples, où les chaînages de pierre se chargent seuls de battre la mesure, valent quelquefois par quelque chose d'amical et de délicat; sur les pelouses, parmi les verdures, ces aimables édifices de briques ont une fraîcheur touchante. La partie la plus ornée des églises de Sir Christopher est le clocher. On ne connaît pas assez la famille



D'après Aymar Embury, *Early Am. Churches*, Doubleday, éd.

Fig. 694. — Intérieur de Saint Paul's Chapel, à New York.

charmante des clochers de Londres, où l'auteur, bien anglais en cela, a tenu à relever sur des églises de la Réforme les vieilles flèches du moyen âge, en prenant pour modèles les campaniles du Bernin à Saint-Pierre et à Sant' Andrea delle Fratte (voir tome VI, 1re partie, fig. 20 et 31). L'ingénieux artiste n'a du reste produit que des espèces de jouets, des tours de fantaisie, des pagodes un peu excentriques, pleines d'*humour* et de chinoiserie, où les ordres s'étagent l'un sur l'autre au petit bonheur. Ce genre de bibelots n'a pas manqué d'être adopté, partout où on l'a pu, par les églises américaines, dont ils forment la partie la plus visible et l'élément décoratif, malheureusement privé plus que jamais d'élan, d'unité intérieure et de mouvement logique.

L'exemplaire le plus réussi de ces églises est sans doute celle de Saint-Michel à Charleston (1752), dans la Caroline du Sud. Burke, dans

son *Rapport* de 1757, la déclare « d'excellent goût, et supérieure à tout ce qu'il a pu voir en ce genre en Amérique ». Une gazette contemporaine attribue cet ouvrage à un certain Gibson, dont le nom véritable doit être James Gibbs, auteur de St. Martin's in the Fields à Londres et peut-être le plus distingué des disciples de Wren. C'est à peu près le seul exemple d'une église construite en Amérique par un artiste anglais, et c'est ce qui explique son caractère de perfection. Saint-Martin de Londres est d'ailleurs un des modèles le plus souvent imités par les églises américaines (à Christ Church de Philadelphie par exemple). L'église de Williamsburg, en Virginie (1695-1715), une des rares églises à transept, est la copie de celle de Bruton, dans le comté de Somerset.



D'après Aymar Embury, *Early Am. Churches*. Doubleday, édit.

Fig. 695. — Christ Church, à Philadelphie.

Architecture civile et domestique. — Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, en effet, chose facile à comprendre, la profession d'architecte fut à peu près ignorée. Toute l'architecture de l'époque coloniale est l'œuvre d'artisans de bonne volonté, de *self-made men* qui n'étaient rien moins que des artistes du métier. Pas un d'eux n'avait vu l'Europe. Tout leur bagage se réduisait à quelques manuels pratiques, du genre des manuels Roret, qui circulaient sous divers titres, *The Builder's Companion*, *The Builder's Treasury*, et dont les gravures vulgarisaient les formules classiques de Vitruve et de Serlio. Un de ces livres, celui d'Asher Benjamin, publié à Greenfield en 1797, et qui est un peu le répertoire, un extrait des idées d'Inigo Jones et de Wren, obtint en Amérique une vogue durable. Cette origine explique une certaine platitude, la timidité, le manque de saillie, et en

même temps de la bonhomie et de la naïveté. Les choses ont souvent cette absence de relief qui trahit des objets copiés d'après des gravures. Elles gardent l'aspect d' « images » dépaysées dans l'atmosphère. Peu d'imagination, peu de vie plastique, mais souvent le soin du détail.

On conserve encore un grand nombre de ces maisons devenues historiques, entourées d'un culte intelligent, comme des demeures de famille. Il y en a beaucoup dans les États du Nord, mais c'est surtout dans ceux du Sud que se rencontrent les meilleurs exemples de l'art colonial. Les riches planteurs de tabac formaient dans ces contrées une classe de hobereaux, une aristocratie terrienne, une *gentry* sans analogue dans les provinces au Nord de l'Hudson, en majorité paysannes. Cette gentilhommerie menait grand train, dépensait sans compter ses faciles revenus, se permettait un luxe que la nature avare interdisait aux *yeomen* de Portland et de Salem. Elle possédait de vrais manoirs, ou du moins des logis d'une certaine importance, qui sont les modèles les plus élégants de ce qui était alors *fashionable* en fait d'architecture privée.



D'après Cestre, *Les États-Unis*. Larousse, éd.

FIG. 696. — Maison coloniale à Charleston, Caroline du Sud.

Il ne faut, du reste, s'attendre à rien qui rappelle l'hôtel ou le château français, le palais italien, la *mansion* des Anglais. La demeure coloniale, telle qu'on la trouve en Virginie, le long de la James River, dans les maisons Brandon, Shirley et Westover, ou encore dans le Maryland à Homewood et à Whitehall, est presque toujours composée d'un pavillon central, où se trouve le *hall* ou le vestibule, relié à deux ailes symétriques par un mur en courtine légèrement en retrait. Il y a rarement plus de deux étages, dont le second est généralement une attique. Une corniche en plate-bande couronne la composition ; le toit peu saillant ne compte pas comme élément expressif. Le seul événement, sur ces surfaces

planes, est le porche, qui dans les maisons les plus ambitieuses arbore un « ordre », généralement composé de deux colonnes doriques, sans galbe, avec une base et un entablement, parfois surmonté d'un fronton. Cet accessoire devient la règle à partir de 1800.

Tout cela est d'un style « George », comme on dit en Angleterre, c'est-à-dire d'un Louis XVI amaigri, comme le Directoire français, d'une élégance un peu convenue et presque toujours impersonnelle, mais qui ne laisse pas de présenter à l'esprit un certain charme moral. Le manque d'invention des auteurs, la rareté de la main-d'œuvre, la crainte du luxe et de l'étalage, naturels dans une démocratie naissante, imposent une économie et une discrétion dans le décor, qui arrivent à des effets de distinction. Ces monuments d'un style médiocre valent pourtant par une certaine justesse des proportions. Architecture sans volupté, mais du moins cette parcimonie a-t-elle l'avantage d'écarter l'ornement trivial. Ce style dégraissé, ce brouet clair n'est pas de mauvais goût.

C'est surtout dans les intérieurs que se montrent les vertus de cet art domestique : boiseries claires, laquées de crême ou de gris-perle; rideaux unis de taffetas ou de cotonnade jaune ou bleue, tapis de même ton disposés sur les escaliers, feutrant les pas et étouffant les bruits; cheminées de bois à trumeaux de glace, à moulures pudiques, à linteaux décorés de rosaces ou de palmettes; grande impression de décence, de bien-être, de politesse, d'intimité sans abandon, avec une nuance d'esprit *quaker* et de tenue républicaine. On sent dans ces demeures le goût du chez-soi, le respect du foyer, un véritable raffinement, joint à une diète un peu prude, à une certaine austérité. Ces menuiseries blanches, sans guirlandes, mais précieusement ajustées, cette épargne, ce soin donnent une sensation de pureté. Ce sont bien les maisons où on se représente les romans de Hawthorne, la jeunesse d'un Franklin : demeures sobres et chastes où brille sur les crédences le Wedgwood ou le Chelsea et où luit de son éclat métallique et verni le *mahogany* aux lignes sèches des meubles de Chippendale.

Ce style ancien régime subsiste surtout à la campagne, dans un certain nombre de *country-seats*, résidences habitées parfois, dans quelques familles patriciennes, par la descendance des fondateurs. Dans les grandes villes, la plupart des demeures coloniales ont été sacrifiées aux exigences du progrès. Seule, dans les États du Sud, Charleston a conservé ses élégantes demeures créoles, où souvent une jolie rampe, une lanterne de fer forgé attestent le goût français des huguenots réfugiés et des Acadiens chassés par l'Angleterre; tandis que, plus au Nord, la petite ville d'Annapolis, dans le Maryland, demeurée à l'écart, aux environs de Baltimore, est restée à peu près telle que l'a connue Washington : musée de petites maisons vieillottes, de logis désuets, où

la vie semble s'être arrêtée comme les aiguilles d'un antique coucou, et où le voyageur a l'impression de se promener dans un roman, comme dans une petite ville de la province anglaise, où rien n'aurait bougé depuis cent ans.



D'après Fiske Kimbal, *Dom. Arch.*, Scribner's Sons, édit.

Fig. 697. — Maison « jeune république » : Wilson House, à Ann Arbor, Mich.

Premières influences françaises. Jefferson. — Le style « colonial » allait survivre presque sans changement aux premiers temps de la République. Pendant une ou deux générations, jusqu'aux environs de 1820 et même plus tard encore, dans beaucoup de maisons de Boston, de Portland (Maine), de New London (Connecticut), cette tradition est la règle pour les demeures privées; seulement, dans les grandes villes, à cause du terrain qui coûte plus cher, les façades gagnent en hauteur et présentent souvent trois ou quatre étages.

Il y a même peu de différences entre les maisons particulières et les édifices publics de cette première époque. Souvent la mairie n'est autre qu'une ex-demeure bourgeoise : le City Hall de Yonkers (État de New York) est la résidence des Philips (1682). Les mêmes traits modestes s'imposèrent même aux monuments construits exprès pour l'administration. Le plus célèbre de ces édifices municipaux, le City Hall de Philadelphie, un des lieux saints de l'Amérique, illustre sous le nom d'*Independance Hall*, n'est encore qu'un monument en briques, à deux étages, accosté d'un modique beffroi à horloge et à carillon, avec des motifs palladiens, dans le style anglo-hollandais du temps de Guillaume et de Mary.



D'après Fiske Kimbal, *Dom. Arch.*, Scribner's Sons, édit.

Fig. 698. — Maison « jeune république » : Entrée de la maison John Peabody, à Salem, Mass.

La Révolution dont l'acte du 4 juillet fut le prélude allait avoir des conséquences artistiques considérables. La première fut de rapprocher les États-Unis et la France. Dans cet art un peu empirique, tout de routine, porté déjà à la répétition mécanique, au « tout fait », ce contact allait verser une

électricité féconde, celle des idées, des éléments intellectuels, l'esprit de recherche et de progrès.

Le premier élève de la France en architecture est un président de l'Union, Jefferson. En 1785, celui-ci était à Paris comme secrétaire d'État, chargé de rassembler des modèles de constitution applicables à la République. La manie constituante était très répandue. Chacun avait son plan pour faire le bonheur du genre humain. On ne manquait pas non plus de systèmes pour l'édification des villes. On appelait Dieu « le grand Architecte », et tout le monde se croyait le bon Dieu. Le futur président avait la mission de recueillir, pendant son séjour, des plans et des idées pour la capitale projetée de la Fédération. Il put rencontrer Thornton, l'auteur des dessins du Capitole de Washington, qui s'instruisait alors à Paris où il vivait dans le cercle de la comtesse Sophie de Beauharnais. Jefferson se piquait d'être un peu du métier; c'était un de ces amateurs comme il y en avait en si grand nombre dans le pays, mais d'un esprit supérieur, d'une culture rare et très européenne; il détestait le style anglais, *the most wretched style*, écrit-il, la plus grande misère qu'on puisse voir en fait d'architecture. On a encore son Palladio annoté de sa main, et on a publié ses études d'architecture, conservées dans la Collection Coolidge.



Wide World Photo.

Fig. 699. — Independance Hall, à Philadelphie.

En France, il admira le Paris de Gabriel : l'École militaire, la merveille de l'hôtel de Salm; il fut frappé surtout des monuments de la Provence, la Maison Carrée l'enchanta. Il connut Clérisseau (voir tome VII, 1re partie, p. 540), le poète archéologue, le Piranèse français dont

les idées eurent tant d'action sur le style Louis XVI et sur le décor de la grande Catherine. Clérisseau s'enflamma pour les projets de Jefferson.

Ils firent ensemble les plans du Capitole de Richmond, capitale de la Virginie (1785), qui eut ainsi l'honneur d'être à la fois le premier monument de la République et le premier édifice de la Renaissance néo-classique : la mystique républicaine se confondait avec les souvenirs de la Grèce et de Rome. Ce palais, élevé au sommet d'un degré, avec son péristyle si pur de six colonnes, et qu'il faut isoler des ailes adventices



D'après W. A. Lambeth, *Jefferson...*, Houghton Mifflin Cy, éd.

FIG. 700. — Jefferson : Université de Virginie, à Charlottesville.

qui le défigurent, n'est autre qu'une réplique légèrement modifiée du gracieux monument dont le voyageur confessait qu'il était amoureux : c'est la Maison Carrée sur le sol de la Virginie. Pensée toute naturelle dans l'esprit de Jefferson : c'était le temple de la Raison et de la Liberté. Une rotonde, que dissimule le fronton du péristyle, occupe la place de la *cella* et achève de donner à cette création son caractère religieux.

Ces données du temple et de la coupole se retrouvent au Capitole de Washington, dont Jefferson s'occupa beaucoup avec deux architectes français, le major Lenfant et Hallet : il se proposait cette fois un modèle plus imposant, comme le Panthéon de Rome ou celui de Soufflot. C'est la formule finalement adoptée par Thornton.

Ce n'est pas le seul de ses ouvrages qui ait reçu le même honneur. A Charlottesville, dans cette Université de Virginie (1819) qui fut le plus

cher souci de sa verte vieillesse, non loin de son aimable villa de Monticello, de délicats portiques Louis XVI, courant sur le gazon, conduisent à la bibliothèque, qui est en forme de rotonde et imitée du Panthéon d'Agrippa (toujours du Clérisseau). Cette bibliothèque, ayant brûlé, fut reconstruite par Mac Kim en 1897. Le même maître fut chargé alors des plans de l'Université Columbia : c'est la pensée de Jefferson, c'est le noble Panthéon de l'Université de Virginie qu'il fit régner sur les hauteurs de Morningside, au-dessus du grondement de l'immense New York.



D'après W. A. Lambeth, *Jefferson...* Houghton Mifflin Cy. éd.

FIG. 701. Villa de Jefferson, à Charlottesville.

LE PLAN DE WASHINGTON. L'HÔTEL DE VILLE DE NEW YORK. — Une œuvre de signification plus haute porte la marque de la France : c'est le plan de Washington.

Le projet d'une ville fédérale, centre de la République, remonte au lendemain du traité qui consacrait l'existence du nouvel État. L'emplacement fut choisi sur les limites du Maryland et de la Virginie, sur la rivière du Potomac, non loin de Mount Vernon, résidence du général vainqueur. Le nom de Washington fut donné en 1790. L'auteur du plan était un officier du génie de l'armée française, dont je viens de parler, le major Lenfant. Les deux capitales les plus récentes, Saint-Pétersbourg et Washington, ont été dessinées par des Français.

Le plan de la ville idéale imaginé par Descartes dans son *Discours de la Méthode*, « ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine » travaillaient au XVIIIe siècle les cervelles françaises. Plus d'une ébauche s'en était faite à Versailles, à Rennes, à Bordeaux, à Nancy, à Montpellier, à Metz, dans le dessin des places Royales. Fils d'artiste, volontaire de la première heure, parti pour l'Amérique par le premier bateau, Pierre-Charles Lenfant était un de ces idéologues, de ces géomètres-philosophes qui reconstruisaient le monde comme

on invente un théorème. Le site fut choisi avec un instinct admirable. C'était une plaine ondulée, au confluent du Potomac et de l'Anacostia, bordée au Nord par des collines. De ce triangle naturel, Lenfant déduisit son programme. Sur deux éminences remarquables, placées à quelque distance du fleuve, il situe les sièges des deux pouvoirs, le palais des législateurs et celui de l'exécutif, la Maison Blanche, demeure du chef de l'État. Une avenue parallèle au fleuve relie les deux palais, tandis que deux autres avenues, partant de chacun d'eux, se coupent à angle droit



D'après Cleveland et Campbell, *American Landmarks*. Balch Br., éd.

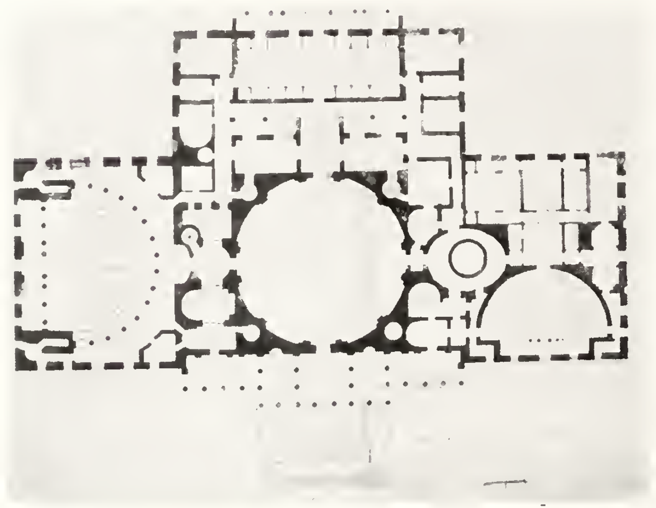
Fig. 702. — La Maison Blanche, à Washington.

et déterminent un espace où devait s'élever la statue équestre de Washington. Ce premier triangle obtenu, Lenfant, sur l'échiquier des villes coloniales (ce tracé en carreaux de toutes les villes neuves, qu'on retrouve partout, d'Alexandrie à Mexico), jette un système d'avenues obliques qui losangent ce dessin, y forment des perspectives, des ronds-points, des étoiles, articulent sur le gril du damier régulier leurs souples quinconces, leurs longs et rapides mouvements, leur appareil nerveux plus libre et plus différencié. Au plan rayonnant, monarchique de Versailles, de Carlsruhe, il substituait des rythmes nouveaux, un ordre polyphonique formé de plusieurs directions accordées, qui, cent ans après lui, se trouve être (comme celui des Champs-Élysées à Paris) à l'échelle de la vie moderne. Lenfant mourut obscur à New York en 1825.

Cependant la Révolution de 1789 avait chassé de France une foule d'artistes. Plusieurs de ces émigrés cherchèrent fortune en Amérique.

C'est ainsi que Joseph Mangin, nommé inspecteur des travaux à New York, construisit en 1803 le City Hall de cette ville : ce petit édifice, écrasé aujourd'hui entre les gratte-ciel, est un bijou de proportions. La façade, avec ses deux ordres élégants et son gracieux campanile, l'admirable escalier ovale à double révolution, couronné d'une colonnade, sont conçus dans l'esprit exquis du XVIIIe siècle français. A la même époque, Godefroy construisait avec Latrobe (descendant de réfugiés) la Bourse de Baltimore, et Jacques Ramée les bâtiments pleins de grâce de l'Université de Shenectady, dans les environs d'Albany (1816).

Le Capitole de Washington. Thornton et Bulfinch. — Le plus grand monument de la République est toutefois le palais des Représentants, ce palais du Congrès, auquel le jeune État, en souvenir de Rome et à la gloire de son propre triomphe, donna le nom de Capitole. Son histoire dure un siècle et se confond avec l'histoire nationale.



D'après Glen Brown, *History*... Gov. Pr. Off.

Fig. 705. — Le Capitole de Washington. Plan dessiné par Robert Mills (vers 1810).

L'emplacement avait été arrêté par Lenfant. Le concours fut ouvert en 1792. L'inauguration était prévue pour 1800. En fait, une aile seule, celle qui contenait l'hémicycle, était achevée à cette date. Le projet primé au concours fut celui de Thornton (1761-1828), artiste américain, mais élevé en Europe d'où il revint seulement en 1790, après plusieurs années de séjour à Paris, où on a vu qu'il avait rencontré Jefferson. Son plan — deux pavillons (l'un pour le Sénat, l'autre pour la Chambre) reliés par un corps central que domine une coupole — est dans ses grandes lignes la formule du Capitole de Richmond. On plaça à côté de l'auteur, pour l'exécution, un émigré français, l'architecte Sulpice Hallet.

Thornton conduisit les travaux jusqu'en 1803; Latrobe, qui lui succéda, sous la présidence de Jefferson, acheva le monument. Ce Languedocien, d'une famille de huguenots réfugiés en Allemagne, arrivé aux États-Unis en 1796, modifia sur plusieurs points le projet primitif : il supprima le grand portique semi-circulaire qui servait de péristyle et

remplaça le grand salon ovale qui portait la coupole par une salle en rotonde; en même temps, ce chercheur préoccupé d'idées nouvelles s'était avisé de créer en Amérique un style particulier. Déjà Le Brun et Mansart avaient eu l'ambition d'ajouter aux trois ordres grecs et à l'ordre composite de Vitruve un nouvel ordre composé de thèmes gaulois, le coq, la feuille de chêne, la rose, et appelé l'ordre français. Lenfant avait renouvelé cette tentative; il s'agissait, cette fois, d'un ordre américain, caractérisé par des aigles, des foudres, des étoiles. Latrobe reprit cet essai, sur des modèles égyptiens, et, pour sortir de la répétition de l'éternelle acanthe, dessina des chapiteaux d'après les plantes du pays :



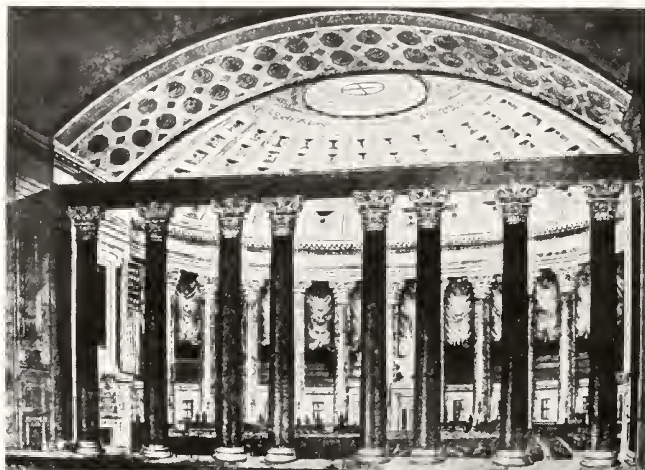
D'après Glen Brown, *History*... Gov. Pr. Off.

Fig. 704. — Ch. Bulfinch : Le Capitole de Washington, en 1830.

il fit ainsi le chapiteau du tabac, du maïs, etc., d'un dessin par malheur un peu sec, qui ne plut pas; et l'architecture en revint pour longtemps, après lui, au dorique et au corinthien.

Les Anglais mirent le feu au Capitole en 1814. Charles Bulfinch (1763-1844) fut chargé de le relever de ses ruines. C'est le premier Américain pur qu'on voit se mêler de cet édifice, et le premier qui se soit fait un nom dans l'architecture. C'était, comme Thornton, un homme de haute culture, de goût très pur et raffiné, plutôt que de grande envergure et de puissante imagination. Il avait étudié à Londres et même à Paris, où il était en 1784, comme en témoigne une lettre à d'Angiviller retrouvée par M. Louis Réau aux Archives nationales. Il avait construit à Boston le premier théâtre (1794) et l'église catholique (1803), agrandi Faneuil Hall, berceau des libertés américaines, et élevé le State House (1795), dont la façade subsiste au milieu des remaniements maladroits du siècle dernier.

Bulfinch modifia peu le monument confié à ses soins, mais imprima partout la marque de son goût. A l'intérieur, il se préoccupa surtout de la liaison des parties, des dégagements, des escaliers qu'il rendit plus commodes; il suréleva la coupole par un large tambour, la rendit plus saillante en lui laissant toutefois sa forme un peu écrasée. Il refit les terrasses et ajouta à l'Est et à l'Ouest les péristyles symétriques, dont l'un cache la bibliothèque. L'inconvénient de ce parti est que les façades opposées sont égales en importance. Mais l'élégance du décor, le précieux de l'exécution, le goût des ornements prêtent à cet art un peu glacé, un peu académique, un style et une finesse que ne font ressortir que trop la surcharge et l'ostentation bourgeoise des additions modernes. Le Capitole de Bulfinch était achevé en 1827.



D'après Glen Brown, *History...*, Gov. Pr. Off.

Fig. 705. — Ch. Bulfinch : Le Capitole de Washington. La Salle du Congrès (l'hémicycle).

Les débuts de la sculpture. Houdon et Canova. — Les arts de luxe n'existent pas dans une colonie pauvre et dans un pays protestant. L'Angleterre n'a pas de tradition de sculpture : proscrite comme un reste du papisme, la statuaire, dans ces pays iconoclastes, se réduit depuis la Réforme à quelques figures funéraires. Point d'images dans le temple anglican, calviniste. Séparation de l'art et de l'Église. Et ce qu'il en coûte à l'art, c'est à peu près la faculté de respirer.

Mais une religion nouvelle allait réclamer ses symboles et faire renaître l'idolâtrie. La mystique républicaine créait un nouveau culte, un nouveau personnel de héros. Les grands hommes remplaçaient les saints de la *Légende dorée*. L'humanité montait sur les autels.

C'est en France que se formula cette religion humanitaire. J.-B. Houdon se trouvait être par une vocation spéciale l'apôtre désigné du culte des grands hommes. La passion de la gloire s'unissait chez ce maître à un don prodigieux de la vie. Disciple de Rousseau et de la philosophie, il tenait d'eux la foi aux héros de Plutarque, qu'il joignait à l'analyse d'un physiocrate, aux observations d'un Lavater. Sa galerie de bustes américains, — *La Fayette, Paul Jones, Jefferson, Gouverneur Morris, Joël Barlow, Fulton*, — témoigne assez de ses sentiments pour les

héros de la liberté. Lorsque la République décida d'élever dans le Capitole de la Virginie une statue à son libérateur, Jefferson, ministre des États-Unis à Paris, désigna Houdon pour exécuter la figure de Washington.

Houdon n'hésita pas à faire le voyage (septembre 1785). Son ambition secrète était d'obtenir la commande d'une statue équestre, « pendant » du *Marc-Aurèle*, du *Pierre le Grand* de Falconet. Il dut se contenter de la figure en pied, honneur de la rotonde de Richmond. L'artiste idéologue avait voulu y représenter son *Arma virumque*, en mettant l'accent sur le second trait : le dédain de la gloire, le héros qui dépose les armes, le Cincinnatus de l'Amérique. Il dut laisser à Washington la petite tenue de général. Debout, la badine à la main, appuyé au faisceau de baguettes représentant les treize États, nu-tête, résolu, inspiré, l'habit de campagne flottant au vent, le vainqueur de Cornwallis est l'image du stoïcien, de l'homme juste et tenace qui brave les coups du sort et dompte la fortune (voir fig. 572, tome VII, 2e partie). Le pâle fantôme illumine les ombres du Capitole. Ce grand ouvrage est signé : *Houdon, citoyen français*, 1788.

Trente ans plus tard, en 1816, la Caroline du Nord désira, à l'exemple de la Virginie, une image de l'immortel fondateur de la République. Houdon vivait encore, mais les temps avaient changé. Jefferson conseilla le nom de Canova. L'auteur du bronze de *Napoléon*, du César nu de la Brera, exécuta une statue abstraite d'*imperator*, le portrait de Scipion. Le marbre a disparu; l'œuvre n'est plus connue que par le plâtre du Musée de Raleigh. Houdon demeure le Shakespeare de la Révolution d'Amérique.

La peinture. Portrait et histoire. West, Trumbull, Gilbert Stuart. — La peinture était moins étrangère à la colonie que la sculpture, n'ayant pas contre elle, à l'origine, les mêmes préjugés. Peinture laïque, il va sans dire, très étroitement bornée, qui ne décore ni ne raconte, réduite à un rôle mécanique, à la fonction utilitaire d'iconographie et de portrait.

Cette peinture, à ses débuts, est à peine un art et n'est guère pratiquée que par des doublures.

Le premier artiste américain qui compte, John Copley (1737-1815), était de Boston, alors la principale ville du pays, la seule où existât une vie sociale et intellectuelle. Ses portraits du début, un peu secs et sentant le graveur, sont encore un titre de noblesse dans les vieilles familles américaines : longue galerie de « coloniaux », fonctionnaires, ecclésiastiques, marchands, hommes de loi, qui n'a que les mérites de bonnes photographies. En 1774, il eut l'occasion de parcourir l'Europe,

Rome, Parme, Londres, où il s'installa sans esprit de retour et où sa manière se transforme au contact de Reynolds. Ses tableaux du Musée de Boston le font voir sous ses deux aspects : le portrait de *M. et Mme Izard*, peint à Rome, est encore gêné aux entournures; son *Portrait de famille*, où il se montre en train de peindre dans son intérieur (et de peindre, soit dit en passant, un paysage à la Wilson), a des parties qui rappellent Romney et Gainsborough.

Pendant toute cette période, en effet, l'attraction de Londres est encore dominante par mille affinités d'esprit et de langage, comme centre de société et de culture, enfin par l'ascendant de l'admirable école anglaise : tant de liens ne furent pas rompus par la guerre. La peinture américaine ne conquit pas son indépendance et demeura une branche de la peinture anglaise. Le plus célèbre des contemporains de Copley, Benjamin West (1738-1820), fait toute sa carrière à Londres et succède à Reynolds comme président de la *Royal Academy*. Son atelier fut, quarante ans, une étape obligée, le rendez-vous de tous les Américains de passage. Il avait séjourné trois ans à Rome (1760-1763), en même temps que Fragonard, mais pour s'y engouer de Winckelmann, d'*Oreste* et de *Régulus*. Il donnait dans la « grande peinture ». Les événements de son temps le ramenèrent à l'actualité. Il inventa un genre, une variété de peinture militaire et d'anecdotes historiques, qui connut une vogue immense et regrettable : la *Mort de Wolfe*, la *Mort de Montcalm* sont encore populaires dans l'univers anglais. Ces compositions habiles et théâtrales ont eu une longue postérité. Copley les imita dans sa *Mort de Chatham* et sa *Mort du Major Pierson*. La *Bataille de la Hogue*, la *Prise de Gibraltar*, tout ce qui chatouillait le cœur du « cockney » ne manque pas d'y défiler. Du reste, excellent journalisme, mais peinture détestable. Extrême banalité de forme : « Dessin à la West », écrira Delacroix avec mépris. Et Byron :

the dotard West,
Europe's worst daub, poor England's best.

Il y a plus de qualités dans certains portraits, comme la *Famille Hope* (1802), au Musée de Boston. West est enterré à Saint-Paul, à côté de Reynolds.

John Trumbull (1756-1843), son rival, n'est pas un artiste très supérieur, mais il offre cet intérêt que ses œuvres forment une sorte de chronique nationale, une histoire des grands épisodes des guerres de l'Indépendance. « Conserver la mémoire des actions nobles, faire passer à l'avenir les glorieuses leçons des Droits de l'homme, transmettre à la postérité les traits de ceux qui ont joué un rôle dans ces actions fameuses, voilà la dignité de l'artiste : c'est la mienne, puisque j'ai eu l'honneur

d'être dans une humble mesure l'acteur ou le témoin des grands événements que je me propose de décrire. Nul artiste vivant ne possède cet avantage. C'est mon orgueil de faire une œuvre qui n'a pas d'ancêtres et où je suis sans rival. » Ce qu'il y a de curieux, c'est que lui aussi vécut à Londres, où il passa trente-deux ans presque sans interruption : c'est là qu'il peignit la *Bataille de Bunker's Hill* (1786) et sa *Mort de Montgomery*, sa *Capitulation de Cornwallis*, sa *Bataille de Princeton* (1795), accumulant force études et faisant d'après nature le portrait des survivants. Ses tableaux ont ainsi une grande valeur de documents. Gœthe, qui vit à



Fig. 706. — John Trumbull : La Capitulation de Burgoyne. Rotonde du Capitole, à Washington.

Stuttgart la gravure de Muller, d'après la *Bataille de Bunker's' Hill*, écrivait à Schiller en 1797 sa satisfaction de cet ouvrage « rempli de portraits pleins de caractère » et de défauts d'amateur. A son retour en 1812, c'est Trumbull qui fut chargé par le président Madison de peindre quatre des grandes toiles historiques qui décorent la Rotonde du Capitole de Washington[1]. Mais Trumbull avait alors plus de soixante-dix ans : l'artiste était fini. Ce n'est pas sa faute si ces tableaux ne valent pas les *Lances* de Velázquez, les *Pestiférés* de Gros ou le *Sacre* de David. Trumbull n'est qu'un second West, honnête et sans génie, mais clair et ne cherchant pas l'effet, observant une conscience, une absence d'emphase qui prêtent une certaine dignité à ses grandes toiles

1. Les quatre autres : *Le débarquement de Christophe Colomb*, *Les pèlerins à Delfthaven*, *Le baptême de Pocahontas*, *La découverte du Mississipi*, sont respectivement de Vanderlyn, de Weir, de Chapman et de Powell.

à portraits. La meilleure part de son œuvre, avec le portrait de *Washington* (1790), peint pour le City Hall de New York, ce sont les études de ses tableaux, léguées à l'Université de Yale. Là est sa gloire la plus solide.



Phot. du Musée

Fig. 707. — Gilbert Stuart : Portrait de George Washington. (Musée de Boston.)

Pendant l'absence des premiers rôles, la scène, à Philadelphie, est occupée par le pauvre Peale (1741-1827), une très médiocre « utilité », qui rendit pourtant le service de fonder l'Académie de Pennsylvanie (1805), où il avait le dévouement de poser lui-même comme modèle et convoquait les génies de l'art, Raphaël, Rembrandt, Rubens, Titien, sur le berceau de ses enfants. Enfin, en 1795, venait se fixer à Boston le premier des peintres américains, Gilbert Stuart (1755-1828).

Il arrivait de Londres où il avait passé près de vingt ans (1775-1792), et s'était imprégné de cet air de Van Dyck qui forme l'atmosphère indélébile de la vraie peinture anglaise. Il avait une précocité dont témoignent des pastels peints dès l'âge de douze ans (Essex Institute, Salem), mais ses dons ne s'épanouirent vraiment qu'en Angleterre où, d'abord élève de West, il ne tardait pas à ouvrir pour son compte un atelier achalandé, fréquenté par la cour et les personnes royales. Très « peintre », d'une rare finesse de perceptions, mais peu inventeur, d'esprit avisé et pratique, il se garda de viser trop haut et sembla prendre pour lui le conseil du père de Trumbull à son fils : « Mon garçon, le Connecticut n'est pas Athènes » : portraitiste, jamais il ne fit rien pour sortir de son domaine, et même il se donna rarement la peine de composer. Il y a dans son œuvre fort peu de figures en pied, les groupes y sont très rares ; la plupart de ses portraits sont des bustes et même souvent de simples têtes. Presque nulle mise en scène, presque pas d'accessoires, de décor,



Phot. du Musée.

Fig. 708. — Gilbert Stuart : Portrait de Mrs Richard Yates. (Musée de Boston.)

de paysage, ni de tous ces éléments au moyen desquels les maîtres de la suite de Van Dyck varient l'intérêt de leurs tableaux. Mais le praticien est hors de pair et l'œuvre, à cette absence de rhétorique, doit une apparence charmante de spontanéité.

On conserve de lui plus de neuf cents portraits. A feuilleter le recueil monumental qui en a été fait, on a l'impression de parcourir le Livre d'or de la République : six présidents de l'Union, des gens de lettres, des bourgeois, des acteurs, des étrangers de distinction, tels que Jérôme Bonaparte et sa femme, Miss Patterson. Washington compte à lui seul une dizaine de numéros : le *Washington debout* de 1796 (Académie de Pennsylvanie), en dictateur, dans l'attitude du *Louis XIV* de Rigaud ; le *Général* assis de 1797, l'épée sur les genoux, une carte entre les mains (Bibliothèque de New York) ; le *Washington équestre*, ou plutôt s'apprêtant à monter à cheval (peint en 1806 ; Musée de Boston), etc. Le plus saisissant de ces portraits est toutefois l'étude de 1796 (conservée au même musée), document pris d'après nature, masque majestueux du vieillard, ruine aux joues fripées et naturalisées, déformées par le râtelier et que dominent la volonté et le front de l'immortel.



Phot. Gal. Jean Charpentier

FIG. 709. — Gilbert Stuart : Portrait.
(Coll. de Mme la Marquise de Bryas, Paris.)

Les portraits de la première époque, ceux de l'acteur *Henderson* (Victoria and Albert Museum), du *Chevalier d'Éon* (Collection Simonds, Reading, 1792), du chef mohican *Joseph Brant* (Duc de Northumberland), celui du *Général Henri Knox* (Musée de Boston), vers 1800, rappellent les meilleurs Reynolds. Stuart a toutefois d'emblée une fraîcheur de matière, une distinction de tonalité et une précision de dessin qui lui sont personnelles et sont une signature. Ses chefs-d'œuvre sont certains portraits de femmes : celui de *Mrs. Richard Yates* (Musée de Boston), assise, un ouvrage à la main, une guimpe sur les épaules, le haut bonnet de quakeresse encadrant son sérieux visage, est une perle qui vaut les meilleurs Perronneau. Mais la vraie manière de Stuart est encore sa

manière plus libre, plus nerveuse, impatiente, esquissée : le portrait de la belle *Perez Morton*, la Sapho d'Amérique (Collection Edwards, Boston), celui de la jolie inconnue du Musée de Worcester, les bras levés, ajustant son écharpe, sont des choses à peine frottées, des impressions, des trouvailles faites au bout de la brosse, dessinées, peintes à la fois, rapides et délicates, sans détails ennuyeux, toujours dans cette gamme argentée, fouettée de bleus et de roses, parfois ravivés d'un ruban noir :



Phot. du Musée.

Fig. 710. — Vanderlyn : Ariane.

(Academie des Beaux-Arts de Pennsylvanie, Philadelphie.)

on pense à la liberté d'un Goya qui aurait la réserve, la pudeur puritaines; c'est fait de rien, on dirait le portrait d'un souffle, d'un zéphir. L'art américain n'a rien eu de mieux avant Whistler.

Influences françaises. Vanderlyn. — Tout ce qui précède est de tradition nettement anglaise. On ne voit pas en effet ce que l'Amérique, telle qu'elle était, aurait pu faire des leçons d'un Boucher ou d'un Fragonard. Les choses changèrent à la fin du siècle, après la double révolution de la Convention et de David. Il y eut une dizaine d'années d'une gloire extraordinaire. Bonaparte semblait un nouveau Washington. Partout, la République faisait trembler les rois. L'auteur des *Horaces* était le premier peintre du monde. La jeunesse d'Amérique accourut dans cette France régénérée.

Déjà Trumbull était en relations avec David ; il fit à Paris quatre voyages. West y vint à son tour en 1801. La création du Louvre fascinait les artistes. Fulton, le génial inventeur, peintre de son métier, passa quinze ans à Paris, où il introduisit les panoramas en 1800. Trois peintres, Vanderlyn, Allston et Rembrandt Peale, s'y fixèrent pour faire leurs études. Vanderlyn (1775-1852) est le premier élève américain inscrit à l'École des Beaux-Arts (1795). Son *Marius à Carthage* (1808; Musée de San Francisco) lui valut une médaille d'or qu'il reçut de Napoléon. Son *Ariane* de 1812 (Académie de Pennsylvanie) est une « académie » vigoureuse, la première qui ait paru dans la peinture américaine. Vanderlyn, à soixante-huit ans, revint à Paris en 1845 pour y préparer son grand œuvre, son *Christophe Colomb* du Capitole de Washington ; mais l'entreprise excédait ses forces et le tableau est manqué.

Washington Allston (1779-1843), qui passait, après West, pour le meilleur peintre américain, fit deux séjours en France, en 1804 et en 1817. Il n'y vit que le Louvre, Rubens et Titien, dont il tentait de faire passer les vertus dans ses grandes compositions apocalyptiques, à la Fuseli ou à la Chenavard, *La Mort et le cheval pâle*, *Jérémie*, *Saül* (Université de Yale) et surtout son *magnum opus* du *Festin de Balthazar* (Musée de Boston), ouvrage qu'il n'acheva jamais. Débiles « machines » qui sont, en pays protestant, le pauvre équivalent de l'art religieux. Rembrandt Peale (1778-1860), portraitiste apprécié de David (« Vous valez Gérard », disait-il), a laissé une précieuse galerie de l'époque impériale (*Denon*, *David*, *Houdon*, à l'Académie de Pennsylvanie). Pendant quelques années, l'art français, a-t-on pu écrire, faillit dominer l'Amérique[1]. Le Blocus continental brisa les relations. L'école de David tombait avec l'Empire. Le public américain n'était pas mûr pour Delacroix.

II. — DE LA PRÉSIDENCE DE MONROE (1817-1825) A LA FIN DE LA GUERRE DE SÉCESSION (1865)

Le tempérament américain. — Pendant toute la période de la Révolution et de l'Empire, la vie des États-Unis subit fortement le contre-coup des événements européens. A partir de 1815, l'intérêt pour l'Europe cessa. Monroe proclame le principe de non-intervention. Les États-Unis se retirent de la politique extérieure. Ils avaient bien assez de s'occuper de leurs affaires. La cession de la Louisiane par le Premier Consul étendait démesurément vers l'Ouest l'étroite bande des treize

1. Le projet d'une Académie établie à Richmond, proposé en 1788 par Quesnay de Beaurepaire, avait recueilli les adhésions de Pierre, de Pajou, de Vernet, de Houdon. La Révolution l'empêcha de se réaliser.

États. A partir de 1840, l'échange de Cuba contre les anciens territoires espagnols venait encore doubler le domaine de la République. Le Mississipi était franchi. L'immense ventouse du Pacifique agissait. La Confédération cessait d'être une façade tournée vers l'Europe, orientée vers le Levant d'où elle recevait la lumière : par ses trappeurs, par ses pionniers, ses chasseurs et ses bûcherons, à travers les déserts, les forêts, les rochers, elle s'enfonçait, pénétrait dans les profondeurs du Couchant.

Cet âge, qui est celui d'une conquête colossale, d'un labeur de géants, un âge d'aventuriers, de *booms*, de spéculateurs, de banques, est, au point de vue de l'art, une période ingrate. Quel raffinement attendre d'un public qui avait à se frayer son chemin à la hache? A cet égard, la génération dont nous parlons marque un recul décidé sur celle qui précède. La petite élite des Bostoniens, qui avait fourni les premiers cadres de la République, se trouve débordée. C'est l'époque de Mrs. Trollope et de Dickens, des *Notes sur l'Amérique* et de *Martin Chuzzlewitt.*

Cette crise était une maladie de croissance inévitable. Elle a laissé peu de traces dans l'art américain. Le pays a eu le temps de se renouveler deux ou trois fois. Dans cette terre des prodiges et des métamorphoses, les monuments eux-mêmes n'en ont pas pour longtemps : ils disparaissent aussitôt qu'ils s'élèvent. On n'a pas l'habitude d'y construire pour des siècles. L'architecture même y est viagère. Elle ne dure guère plus que l'espace d'une vie humaine. A peine fait-elle plus d'usage que les chiffons. Cette défroque est bientôt démodée L'Amérique change de maison comme de vestiaire. Nul pays ne rit plus volontiers de ses erreurs et ne boude moins les expériences.

L'age néo-classique. — Au reste, c'est encore dans les États de l'Est que se concentre à cette époque toute la vie intellectuelle et architecturale. Même un peu ralentie, elle continue d'abord selon les principes admis au début du siècle dernier dans les classes dirigeantes. Charles Bulfinch ne meurt qu'en 1844. Plus d'une maison du vieux Boston ou de la charmante Salem porte son cachet d'élégance. C'est encore lui qui construit, en 1831, le State House de Boston dans un bon style officiel et administratif de la Restauration, et la Bourse de Philadelphie, récemment remplacée par un bâtiment plus moderne.

Ce langage classique, comme le goût des vers latins, paraissait alors la forme même de la vie civilisée. L'ouvrage de Stuart sur les ruines d'Athènes le mettait, avec un peu de retard, à la portée des architectes américains. Personne n'éprouvait le besoin d'autre chose. On n'avait pas d'inquiétudes. Tous les pays, au sortir de la tempête

révolutionnaire, ont éprouvé ce sommeil, cette vague de paresse qui tenait si peu de compte des transformations de la vie : l'Allemagne a connu son *Biedermeierzeit*, la France a eu son « Louis-Philippe », les États-Unis leur époque du *good feeling*.

C'est vers 1835 que le Parthénon et Paestum furent adoptés à Washington comme types des monuments publics. On vit s'aligner, dans le désert de la ville tracée par le major Lenfant, le Ministère des Finances et son ordre ionique, le Ministère de l'Intérieur et sa colonnade dorique, tandis que la Poste Centrale arborait sa file de chapiteaux corinthiens, sans qu'on puisse s'expliquer en vertu de quel mystère ce n'est pas plutôt l'Intérieur qui est ionique ou les Finances corinthiennes. La Banque des États-Unis ressemble au temple de Thésée. Le Sub-Treasury et l'ancienne Douane de New York étaient des monuments du même style. Nous aurions le droit d'en sourire, si la Bourse de Brongniart n'avait passé en son temps pour le plus beau monument de Paris.



D'après Aymar Embury, *Early Am. Churches*, Doubleday, éd.

Fig. 711. — King's Chapel, à Boston.

La mode gréco-romaine ne s'imposa pas moins aux Universités. Au Girard College de Philadelphie, le bâtiment principal, œuvre de T. U. Walter, est une reproduction de la Madeleine de Vignon. Le bâtiment central de l'Université de Columbia, dans la Caroline du Sud, est une copie en briques de la Maison Carrée. A l'Université de Missouri, le bâtiment central, en style néo-grec, a brûlé : les six colonnes du péristyle, debout sur la pelouse du *campus*, mettent au milieu des monuments nouveaux leur grâce de Muses antiques et l'imprévu d'une jeune ruine.

C'est l'époque où les villes nouvelles s'appelaient Ithaque, Utique, Syracuse, Memphis. Dans le jardin public de la Nouvelle-Orléans, le portique, parmi les azalées et les jasmins, forme un motif heureux, un souriant décor sous le ciel voluptueux. Vers 1840, lorsque le premier Astor eut l'idée d'élever à New York un immeuble élégant pour locataires choisis, dans le genre de Piccadilly ou de Pall-Mall, sur le

square La Fayette, il fit construire l'aimable *loggia* qu'on appelait la Colonnade : image d'un New York « vieux jeu », correct et *gentlemanlike*, disparu depuis longtemps sous la pioche des démolisseurs, avec les souvenirs de Washington Irving.

LE PSEUDO-GOTHIQUE. — Le déguisement à l'antique ne manqua pas d'affubler les églises, sanctuaires des bonnes mœurs et de la *respectability*. Le péristyle se montre à la King's Chapel de Boston, vers 1790 ; puis, sous une forme simplifiée, à la First Church de Hartford (Connecticut) en 1807, à la Center Church de New Haven en 1814 ; de là, il se propage à un nombre infini d'exemplaires qu'il serait fastidieux d'énumérer.



D'après Aymar Embury, *Early Am. Churches*. Doubleday, éd.

FIG. 712. — First Church of Christ, à Hartford, Conn.

C'était une formule de tout repos ; mais il arriva enfin qu'on s'en lassa. Quand on en eut assez de ce passe-partout des quatre colonnes ioniques, de cette préface en hexamètres et de ce masque antique attaché à des monuments chrétiens, l'architecture américaine se trouva n'avoir pas dans son fonds les éléments d'un art original ; elle fut encore une fois contrainte à un emprunt, et, se mettant de loin à la remorque de l'Angleterre d'où elle continuait à recevoir le peu qui lui venait d'idées, elle commença de construire des églises gothiques.

Ces monuments gothiques sur les bords de l'Hudson produisent au voyageur l'effet d'un non-sens historique. Ce pseudo-moyen âge dans un pays dont le caractère est de n'avoir pas de moyen âge semble d'abord une absurdité. Mais Henry Adams l'entend mieux dans une page de son beau livre sur le *Mont Saint-Michel*. Sur la terrasse de la Merveille, sa pensée se reporte aux fondateurs de l'église et à Guillaume-le-Conquérant ; il songe que pendant deux siècles l'Angleterre a été normande et conclut : « Si nous avons deux gouttes de sang

anglais dans les veines, il y a neuf chances sur dix pour qu'il y en ait une de sang normand. » L'Amérique devient ainsi un épisode de la geste normande, un chapitre de la grande épopée du christianisme : et, dans la nef de la grandiose église, l'historien américain s'enorgueillit de retrouver une œuvre de sa famille.

Dès le début du siècle, il y avait aux États-Unis des exemples spontanés, ou du moins des essais d'architecture gothique : Godefroy construit à Baltimore, avant 1810, la chapelle gothique de St. Mary's College, et Bulfinch, vers la même époque, en édifiait une autre à Boston (aujourd'hui disparue). Il y a plus : les églises imitées de Wren retiennent, on l'a vu, quelques traces d'éléments gothiques. Le gothique est en Angleterre une langue qui n'a jamais cessé d'être en usage, et l'Angleterre a été la maîtresse de l'Amérique. J'ai parlé des *spires*, des clochers, des aigrettes qui surmontent les églises coloniales. Même le campanile qui flanque l'Independance Hall à Philadelphie est un reste d'élément gothique dont on trouverait difficilement l'équivalent dans un modèle français postérieur à François Mansart.

Tout cela explique en partie et rend plus naturelles des églises gothiques comme celles de New York, Trinity Church (1839-1846), construite par R. M. Upjohn, Grace Church (1843-1846) et surtout St. Patrick (1850-1879), œuvres de James Renwick *junior*, et une foule d'autres, qu'il est inutile de citer, aux quatre coins des États-Unis. Cela les explique, dis-je, mais cela ne les empêche malheureusement pas d'être des monuments médiocres, aussi médiocres que les fausses cathédrales classiques qu'ils prétendent remplacer : ce ne sont jamais que des pastiches, incapables de donner aucune émotion religieuse, comme tout le gothique du XIXe siècle dans les quatre parties du monde. Mais il serait injuste de faire un grief aux États-Unis d'une faute qu'ils partagent avec toute l'Europe.

L'édifice religieux le plus original de cette époque disgraciée est sans contredit le sanctuaire de l'Utah, la Mecque de Salt Lake City, la Jérusalem des Mormons. En fait, cette fondation singulière se compose de deux monuments disparates et juxtaposés. Le Tabernacle, dont Bringham Young, le Moïse mormon, fut l'architecte, est une sorte de tente ou plutôt de couvercle pareil à la cloche de métal qui sert à couvrir les plats. La forme de cette coque est une ellipse : on dirait une carapace énorme, comme un hangar à dirigeables ou un gigantesque œuf d'autruche à demi enfoui en terre. Ce qu'il y a de singulier, c'est que ce vaisseau colossal est en bois. La charpente s'ajuste à tenons et à mortaises, les chevrons tiennent aux fermes par des nœuds de cuir de buffle. L'intérieur est un amphithéâtre. Quant au Temple décoré, dit-on, avec un luxe inouï, c'est le Saint des Saints, réservé aux seuls

croyants, aux mystères, aux noces spirituelles; lieu sacré, interdit aux regards du profane. Cette cathédrale à deux façades, sommée de six tours que terminent des pyramides à triple couronne de galeries et que domine, au sommet de la plus haute, la statue d'or du prophète, à côté de l'œuf mystique ou de la tortue de bois du Tabernacle, forme un spectacle baroque, théâtral, inattendu, saisissant. La construction dura de 1853 à 1893.

Le Temple maçonnique de Philadelphie est un grand édifice « normand » dans le style de la cathédrale de Durham. Construit de 1868 à 1873, il prélude au déclin de la mode gothique et aux orientations nouvelles de Richardson.



D'après Cestre, *Les États-Unis*, Larousse, ed.

Fig. 713. — Le Temple et le Tabernacle, Salt Lake City, Utah.

Architecture civile. — Le néo-gothique n'avait pourtant pas dit son dernier mot. L'art gothique n'est pas, d'ailleurs, un style fixe, mais un système souple qui avait beaucoup évolué : on n'avait que le choix dans le riche écrin de ses déclinaisons. L'Amérique en fit peu usage dans les maisons particulières. Mais un genre de monuments était voué à cette imitation : ce sont les Universités. Toutes furent plus ou moins copiées d'Oxford et de Cambridge.

Plusieurs, comme celle de Harvard, remontent au début de la colonie

et conservent pieusement des bâtiments de cette époque. Après la vogue du temple grec, ce fut généralement le style Tudor, c'est-à-dire une espèce de gothique flamboyant, qui se trouva adopté; c'était le style de la Renaissance et des grands humanistes, celui du siècle d'Élisabeth : en reconstituant ce cadre, on croyait restituer en même temps l'atmosphère, cet air d'autrefois, ce silence, cette sensation de retraite hors du siècle, que les universités anglaises doivent à leurs bâtiments anciens, à leurs traditions, à leurs costumes, à leurs lierres et à leurs verdures. Toutes ces habitudes passèrent en Amérique en même temps que les mœurs scolaires, les sports, le jargon de *juniors* et de *sophomores*. Ces maisons, dont plusieurs sont illustres, comme celles de Harvard, de Yale, de Princeton, de Johns Hopkins, de Bryn Mawr ou comme University College à New York, ont un charme spécial, très américain et très anglais, une sorte de couleur archaïque et sentimentale; elles jouent un rôle immense dans la tenue et dans le décor du pays. Mais il faut bien avouer que leur valeur d'art est presque insignifiante : cette masse de monuments n'est que de la copie; la reproduction se borne du reste aux dehors, à un style perpendiculaire d'une extrême monotonie, à certaines formes de fenêtres qui ne répondent en rien aux dispositions intérieures où l'on a recherché au contraire, avec beaucoup de raison, les dernières commodités, de sorte que cette affectation d'archaïsme extérieur fait l'effet d'un costume à crevés sur un préparateur de physique ou un garçon de laboratoire.

Pour les maisons privées et les villas de cette époque, il est difficile d'en exagérer la misère. Le style colonial, quoique toujours étriqué, était au moins un style bien élevé et le néo-classique était une discipline. Quand on eut rejeté cette double règle, les architectes n'eurent plus que la ressource d'un style de fantaisie. L'individualisme national s'en donna à cœur joie : ce fut une époque de chalets absurdes, de caprices, de platitudes et de choses prétentieuses, où se donnaient rendez-vous tout le pittoresque des *keepsakes*, les décors d'opérettes et les vignettes des romances, les vérandas et les marquises, les tourelles et les minarets, les toits à la Mansart et les combles en poivrières, le tout avec force fanfreluches, force découpures rappelant les franges et les crépines, les volants et les frou-frous de la mode féminine.

Le nouveau Capitole de Washington. — C'était une griserie de nouveaux riches dans un pays neuf, sans traditions, où tout réussissait, où les fortunes décuplaient, où chacun ne savait que faire de son argent. Cet élan un peu désordonné correspondait aux accroissements gigantesques de l'État. La République, bornée d'abord par les Adirondacks, ensuite par le Mississipi, venait border le Pacifique. Le drapeau des

Stars and stripes devenait l'étendard aux quarante-huit étoiles. A cet agrandissement correspond l'agrandissement du Capitole.

Le petit monument de Thornton et de Bulfinch, destiné au Congrès d'un Parlement de treize États, ne suffisait plus à l'assemblée d'un nombre presque quadruple de représentants. Les travaux de remaniement, décidés en 1850, furent confiés à T. Ustick Walter (1804-1887), architecte savant et de tendances classiques, qui s'était fait connaître à Philadelphie par ses ouvrages du Girard College.

A chaque extrémité du Capitole, Walter dut ajouter une aile nouvelle, perpendiculaire à l'axe primitif et destinée à contenir les nouveaux hémicycles avec leurs dépendances. La largeur totale fut doublée et atteint deux cent cinquante mètres. Les deux ailes dépassent l'alignement des anciennes et s'y ajustent en équerre comme la barre d'un T. Elles développent au Nord et au Midi leurs façades les plus étendues, mais leurs péristyles s'ouvrent à l'Est sur leur côté le plus étroit, qui est celui où Bulfinch avait placé ses portiques et les entrées de sa rotonde. Cet ensemble de constructions ressemble un peu à l'agrandissement de Versailles, lorsque Hardouin Mansart ajouta au corps central et à la Grande galerie l'immense développement de l'aile de l'Orangerie et de celle des Réservoirs. Pour le style du monument, il était déterminé depuis l'origine par les ordres des colonnades, et l'artiste eut le bon esprit de s'y conformer.

Mais le monument, ainsi doublé en étendue, n'avait plus de centre. La coupole un peu écrasée de Bulfinch n'était plus en rapport avec cette façade d'un quart de kilomètre, ne pouvait en coordonner les diverses parties. Il fallait, en quelque sorte, refaire la tête du colosse. C'est ce que Walter fit avec beaucoup de talent. Il était difficile de gagner plus de cent mètres en hauteur, en partant d'une base circulaire dont le diamètre ne pouvait être changé. L'architecte y pourvut par une solution adroite, heureusement imitée des Invalides de Mansart. Il éleva la coupole sur un tambour, et divisa ce tambour lui-même en trois étages : un socle plein forme un massif qui porte une première colonnade circulaire, laquelle supporte à son tour une galerie à pilastres, surmontée elle-même d'un cercle d'œils-de-bœuf, sorte de diadème d'où s'élance enfin la calotte du dôme et son système de paraboles, qui viennent se grouper à leur faîte dans le bouquet de colonnettes d'une lanterne. Ce beau dessin, cette succession de couronnes qui s'ajoutent l'une à l'autre, cet enchaînement de motifs qui se redoublent en variant à chaque étage, est une chose d'un rythme magnifique. Pour porter cette immense machine sans trop en augmenter le poids, l'artiste a eu recours à une charpente de fer, à une sorte de cône métallique inséré entre la calotte intérieure du dôme et la sphère extérieure, faite d'une coque



D'après Glen Brown, *History..*, Gov. Pr. Off.

FIG. 714. — LE CAPITOLE DE WASHINGTON. ÉTAT ACTUEL (après les transformations de 1867).

d'éléments légers. Cette coupole, la plus grandiose que l'on ait élevée depuis celle de Soufflot, en marie les beautés avec celles du dôme de Mansart; la nuit, des projecteurs frappent le front du Capitole et dessinent dans le ciel la plus belle pensée des États-Unis.

Les travaux, après la retraite de Walter (1865), furent poursuivis par Clarke (1822-1902), qui acheva la décoration et les aménagements intérieurs dans le style luxueux et composite mis à la mode en ce temps-là par l'architecte Charles Garnier et des décorateurs tels que Froment-Meurice, avec une profusion de marbres, de dorures, de bronzes, de peintures, qui fait éprouver un soulagement quand on rentre dans les parties anciennes du monument, qui ont conservé le goût discret de Jefferson et de Bulfinch.

La sculpture. — En dehors des chapiteaux, il n'y avait pas une figure dans le Capitole de Bulfinch : la statuaire n'y a pas plus de place que dans les églises contemporaines. En 1820, le vieux Trumbull, qui peignait alors ses grands tableaux de la Rotonde, disait à Frazee : « Rien à faire dans ce pays pour un sculpteur avant cent ans. » Il se trompait. S'il avait pu revenir au bout d'un demi-siècle dans le Capitole de T. U. Walter, il y aurait vu partout la figure employée sous forme de portraits, de décoration, d'allégories, l'ancien hémicycle transformé en Panthéon de marbres et une colossale effigie en bronze doré de la *Liberté* s'ériger dans les airs sur la lanterne de la coupole.

On ne sait presque rien des débuts de ce mouvement. Ce qu'on y trouve à l'origine, ce sont d'obscurs praticiens français, peut-être des épaves des armées de l'Empire. Un certain Chevalier exécuta le fronton de l'Union Bank de Baltimore; c'est d'un Français nommé Binon, établi à Boston, que le premier en date des sculpteurs américains, Horatio Greenough (1805-1852), apprit le rudiment du métier. A vingt ans, à Rome et à Florence, il fut élève de Bartolini et, sur le chemin du retour, s'arrêta un hiver à Paris, où il vit encore La Fayette et sans doute David d'Angers[1]. C'est lui qui eut l'honneur de faire la statue colossale de *Washington*, qui accueille le visiteur au pied du Capitole : figure de demi-dieu, Lycurgue ou Solon de la République, assis, les jambes drapées, le torse nu, un bras levé au ciel, l'autre communiquant ses ordres à la terre (1843). Première statue américaine à la gloire d'un Américain. Figure académique sans doute, mais non dénuée de mérite. On a critiqué la draperie et la nudité héroïque : Rodin n'a pas traité autrement son *Victor Hugo*.

1. David d'Angers a fait présent au Capitole des bustes colossaux de *La Fayette* et de *Washington* et de la statue en pied de *Jefferson*. Il fit aussi le buste de *Fenimore Cooper*, lequel se trouvait à Paris en même temps que Greenough.

Hiram Powers (1805-1873) s'évada, vécut et mourut à Florence. Combien d'autres prirent le même chemin! Celui-là n'est pas un grand artiste, mais ce ne fut qu'un pur artiste : le premier il osa des académies féminines. Quand son *Esclave grecque* de la Corcoran Gallery, étude de femme assez froide rappelant la *Vénus de Médicis*, parut en Amérique en 1847, elle eut à subir le visa d'un comité d'ecclésiastiques, qui devait décider si cette intruse n'était pas une « indésirable ». Le modèle féminin ne fut admis dans les écoles qu'en 1876, à une seule séance par semaine.

Thomas Crawford (1813-1857) était certainement plus doué que ses deux aînés. Son *Orphée*, de Boston, qu'il fit à Rome en 1838, est un vigoureux morceau de concours dans le style de Cartellier. Sa *Danseuse*, son *Indienne mourante*, sa *Flore* du Musée de New York assurèrent sa réputation. C'est lui qui, à son retour d'Italie, fut chargé de la figure monumentale de la *Liberté armée*, qui triomphe sur le Capitole : cette figure, d'un certain souffle, sent malheureusement la hâte et le clinquant; ce n'est déjà plus qu'une assez vulgaire allégorie d'exposition universelle. Le malheureux, qui sentait ses jours comptés, se jeta dès lors dans une improvisation fiévreuse de frontons et de portes de bronze pour le Capitole, qui ne sont plus que du sous-Lemaire et du sous-Triqueti. Il mourut à quarante-quatre ans.

Il vaut mieux ne rien dire de la sculpture patriotique et de ce genre d'art que l'intention rend respectable : un Kirke Brown (1814-1886) et ce pauvre manœuvre de Clark Mills (l'auteur du *Jackson Monument*, le cavalier saugrenu qui caracole à Washington devant la Maison Blanche : la première statue équestre de la République) ne sont à citer que pour mémoire. Tout leur rôle est d'avoir fait, comme on dit, le lit de Saint-Gaudens.

William Story (1819-1895) est l'auteur d'une *Cléopâtre* étudiée et assez pathétique (New York, 1862), célébrée par Hawthorne, et de toute une série de grands « rôles » classiques : *Sémiramis* (1873), *Médée*, *Salomé*, *Polyxène*, moins populaires toutefois que deux ouvrages qui firent fureur dans le pays et rendirent fameux le nom de Randolph Rogers (1825-1892) : *Nydia* (Art Institute, Chicago) et *La pléiade perdue*. Ces deux figures sentimentales firent la fortune de leur auteur. Rogers eut la tâche d'achever les portes de bronze du Capitole. Mais Rinehart (1825-1874) est peut-être le premier sculpteur d'un vrai talent qu'ait produit l'Amérique. A la vérité, il doit sa gloire à des figures funéraires d'une grâce facile, *La joncheuse de fleurs* et le groupe des *Enfants endormis*, qui décorent deux tombes du cimetière de Baltimore. Il vaut mieux que cela, quand il fait sa souple *Clytie* (1872, Peabody Institute, Baltimore), sa *Rébecca* ou sa *Latone* (1874) du Musée de New York : celle-ci surtout, demi-drapée, à demi étendue, ne déparerait pas un bosquet de Versailles. Son

œuvre complète est en moulages au Musée de Baltimore. Rinehart mourut à Rome.

La peinture. Les Académies. Premières collections. — Cette première génération avait tout à faire, à créer à la fois un art et un public ; on ne pouvait lui demander que de préparer le terrain. Service immense. Hormis un petit noyau de personnes distinguées, mais elles-mêmes étrangères à toute idée du beau, renfermées dans des cercles étroits de Boston ou de Philadelphie, il n'y avait en Amérique aucune trace de culture ; le pays à cet égard était encore un des plus arriérés du monde. Dans l'ensemble, c'était un peuple de philistins. Mrs. Trollope, en 1830, ne revient pas de l'ignorance artistique qu'elle rencontre à New York dans le monde le plus élégant. Chose d'hier, mais à ne pas oublier, si l'on veut être juste envers les artistes de cette époque un peu trop décriée.



Phot. de la Commission.

Fig. 715. — Morse : La Fayette. (City Hall, New York.)

Lentement, l'intérêt pour les choses de l'art commence à s'éveiller. Les premières Académies se fondent, celle de Pennsylvanie (1805) suivie par celle de New York (1808). Timidement, vers 1830, se montre chez quelques originaux le goût des collections. Vers 1840, un marchand de tableaux hardi, François Goupil, ouvre une succursale à New York.

Ces premiers indices favorables n'empêchent pas, dans l'ensemble, une certaine décadence. Des continuateurs de Stuart, Thomas Sully (1783-1872), Henry Inman (1808-1846) sont les seuls qui conservent encore le charme de la bonne époque, les brillantes habitudes anglaises d'Opie et de Lawrence. Samuel Morse (1791-1872), l'inventeur du télégraphe, peignit à Paris en 1824 l'extraordinaire *La Fayette* en pantalon de nankin qui décore une salle du City Hall à New York et qui est l'image la plus frappante de l'intrépide brouillon qui fut le « héros des deux

mondes ». Ses bizarres « visions » de l'Académie de Pennsylvanie (*Élie ressuscite un mort*, *Le songe de Jacob*) ne valent pas ses portraits. Ingham (1796-1865), Francis Alexander (1800-1881) sont de ces peintres qui remplissent les intervalles. George Hally (1815-1894), élève du baron Gros et grand ami de Couture, dont on voit à Versailles de nombreux petits portraits des héros de l'Indépendance, est peut-être le meilleur portraitiste de sa génération.

Charles Leslie (1794-1859), au contraire, est un petit maître char-



Phot Hanfstaengl.

Fig. 716. — Leslie : Sancho Pança chez la duchesse.
(National Gallery, Londres.)

mant, un rival de Wilkie, le spirituel auteur de cent scènes piquantes qu'il tirait de *Don Quichotte* ou des comédies de Shakespeare, toujours peintes dans une manière nacrée, chatoyante et fleurie, qui a presque le goût de celle de Bonington : l'exemple et le succès de cet homme heureux ont été grands, mais Leslie a fait toute sa carrière à Londres et ne compte que par raccroc dans l'école américaine. John Neagle (1799-1865) a peint une petite silhouette pittoresque et amusante de *Pat Lyons*, le maréchal-ferrant (Académie de Pennsylvanie), malheureusement un peu sèche, et un bon portrait du vieux *Gilbert Stuart*. Après lui, c'est l'assommante tribu des peintres de mœurs et d'anecdotes, George Catlin (1790-1872), le peintre des Peaux-Rouges, et les Mount, les Woodville,

méchants imitateurs des Wilkie, des Morland, mais sans leur ragoût de peintre, et qui n'ont qu'un intérêt de date.

Le paysage. George Inness. — Cette époque déshéritée n'a laissé qu'une conquête durable et un grand nom : celui du paysagiste George Inness.

On ne sait pas bien, par malheur, les origines du mouvement. Comment, dans cette société de gens d'affaires et de manieurs d'argent, quelques âmes eurent-elles la vocation de s'isoler, l'instinct élégiaque, le goût contemplatif de la nature? Comment le même esprit qui fait les Constable, les Crome, les Georges Michel, se manifesta-t-il presque à la fois des deux côtés de l'Océan? S'il y eut une influence, par quelle voie s'exerça-t-elle? Tout cela nous échappe. On devine pourtant quelques lueurs qui laissent entrevoir le rôle de la France.

La première génération, celle des précurseurs, n'a rien créé de décisif. Thomas Doughty (1793-1856) avait une trentaine d'années quand il quitta le négoce et se rendit à Paris aux environs de 1820. Paris n'avait alors que peu à lui apprendre en fait de paysage. Thomas Cole (1808-1848) s'était révélé à vingt-quatre ans par des *Vues de l'Hudson* qui frappèrent l'opinion. Il exposait à Londres en 1830 et 1831 son *Paysage de New Hampshire* et son *Paysage aux États-Unis*. Ces hommes étaient des cœurs sincères qui se dilataient aux horizons immenses de la patrie ; on sent en eux le souffle de l'Amérique sauvage, du désert, de la forêt vierge qui avait enchanté Chateaubriand, l'hymne de reconnaissance au créateur de ces merveilles de la solitude. Ils admiraient la fuite de l'Hudson aperçue des Catskills, la féerie des Montagnes Bleues, les Alpes des Alleghanys et des Adirondacks, accompagnaient les explorateurs à travers les gorges des Rocheuses. Malheureusement, leur peinture reste plus descriptive que lyrique, plus proche de Calame que de Turner. Cole se perd un peu dans les nuages avec ses rêveries philosophiques si populaires à leur heure, *Le destin des Empires*, *Le voyage de la vie* : balbutiements d'une poésie qui se cherche et ne trouve pas. Dix autres, Asher Durand (1794-1886). Casilear, Kensett, Richards, Whittredge, Cropsey, Bristol, Gifford, se mettent à leur tour à défricher le nouveau domaine et à en faire l'inventaire. Mais George Inness (1825-1894) est le seul qui compte et doit être tiré à part, comme le plus grand maître américain entre Stuart et Whistler.

Il avait reçu les leçons d'un Français établi à New York et appelé Régis Gignoux. Des estampes complétèrent son éducation. Un voyage de quinze mois à Rome, en 1847, fut suivi d'un stage à Paris, où les figures de Millet lui firent une impression profonde. Il y revint deux fois en passant, et y fit un nouveau séjour de quatre années après 1871. C'était un

tempérament de rêveur, un mystique, un swedenborgien, occupé de pensées piétistes et métaphysiques à la manière des hommes de 1848; un caractère sauvage, indépendant et fier, avec une tête ravagée et une crinière de vieux lion. Sa peinture inégale, empâtée, opiniâtre dit de grandes choses dans une langue parfois pénible et raboteuse; jamais elle n'est insignifiante. La peinture, pour lui, n'est pas la copie du réel : elle n'est faite que pour exprimer l'invisible, non pas la nature, mais l'impression de l'artiste devant la nature. « L'œuvre d'art ne s'adresse ni à



Phot. du Musée

Fig. 717. — George Inness : La Vallée du Delaware.
(Metropolitan Museum, New York.)

l'intelligence ni au sens moral. Elle n'enseigne ni n'édifie : elle provoque une émotion. » Elle n'est faite que pour révéler, sous les formes diverses des êtres, la présence du grand mystère de l'Unité. Par l'intermédiaire des sens, par les formes du nuage, des arbres, de la vie universelle, elle fait entendre à l'âme le langage du divin.

La série magnifique de ses paysages du Musée de New York, *Le soir* (1863), *L'abondance paisible* (1865), *La vallée du Delaware* (1867) sont des œuvres qui, sans aucun rapport de procédés, ont quelque chose de Poussin et de Claude : l'atmosphère, la nue y ouvrent sur les lointains les portes du rêve, le monde du désir. C'est un maître qui touche ici les grandes orgues. *Les Pins d'Albano, villa Barberini* (1876), ont la beauté d'une joie du matin de la vie, reflétée à l'heure du crépuscule. Comme il

était arrivé à Ruysdaël, au milieu de la prosaïque Hollande, le paysage, chez Inness, devient la forme de la prière et de la poésie, la vraie expression de l'âme religieuse. Par ce noble artiste, l'Amérique rentrait dans la grande peinture.

Mais il s'était produit un fait plus général. Par les efforts, souvent malheureux, de cette génération, l'art commence à s'acclimater en Amérique; une tradition se constitue. Et cette tradition n'est plus anglaise. En 1850, Thomas Cole se montre sévère pour la peinture anglaise. Il lui reproche la manie de généraliser, « c'est-à-dire l'art de tirer un grand parti de rien », le côté mécanique, l'abus du métier, des ficelles. Il est vrai que la peinture française lui paraît moins bonne encore : « Leurs paysages ne valent rien, les portraitistes sont au-dessous des Anglais; dans l'histoire, ce n'est qu'affectation et froideur. Ils savent dessiner, mais rien de plus faux que leurs expressions. Et quels sujets! Que d'horreurs! Au Louvre, on ne voit que meurtres, crimes, assassinats, du sang partout. » Vingt-cinq ans plus tard, Inness découvre à Paris Millet et Théodore Rousseau. Et Leslie, en sortant de l'Exposition de 1855, écrit : « Cet énorme amas de peintures me confirme dans mon idée : les arts déclinent en Angleterre et progressent sur le continent. » Désormais la grande influence qui rayonne sur l'Amérique sera celle de Paris.

III. — DE LA MORT DE LINCOLN A ROOSEVELT (1865-1900)

La nouvelle Amérique. — L'époque qui s'ouvre pour l'Amérique à la suite de la guerre de Sécession n'est pas encore la fin de ce qu'on appelle là-bas la mauvaise époque. Mais c'est le début d'un essor économique prodigieux. L'unité du pays s'achève en même temps que son Capitole. L'organisation des voies ferrées se poursuit sur une vaste échelle entre les mains de Vanderbilt, gagne le cœur du continent, la Méditerranée des Lacs, son prodigieux trésor de fer et de charbon, puis de là, à travers les plaines du Missouri, du Wisconsin, du Tennessee, du Nebraska, infinis greniers agricoles, atteint enfin l'autre Océan, la face asiatique du Nouveau Monde, la triomphale porte de San Francisco.

Cette nouvelle étape s'accomplit en trente ans. Déjà l'Exposition de Saint-Louis en 1876, centenaire de l'Indépendance, au centre de la Fédération, sur le grand fleuve de l'Amérique, avait été une fête nationale, les grandes assises de la nation, la révélation de sa puissance et de sa grandeur. La construction d'une ligne ferrée New York-San Francisco à travers les Rocheuses fut décrétée par le Congrès en 1862. La ligne fut commencée à la fois par les deux bouts. Le 10 mai 1869, à Ogden, près du lac Salé, les deux tronçons se rencontrèrent. Les derniers rails

furent boulonnés par des clous d'or : ici se donnaient la main les deux moitiés du monde.

Le bond qui suivit passe les imaginations. Chicago, chétif fortin sur le lac Michigan, devenait le grand port interne, régulateur, distributeur de la richesse dans ce corps immense : elle comptait 5 000 habitants en 1840, 1 500 000 en 1900; elle en compte aujourd'hui trois millions. Seattle, hameau de pêcheurs en 1880, a aujourd'hui 400 000 âmes. San Francisco passe 600 000. Des villes de l'intérieur, Buffalo, Detroit, Milwaukee, font les mêmes pas de géants.

Tout cela s'est produit dans une bousculade, une fièvre architecturale, qui n'avaient jamais eu d'exemple; mais c'est seulement un peu plus tard que les conséquences apparurent et qu'il se dégagea du phénomène américain une esthétique américaine. Le premier *rush* eut le caractère d'une improvisation : on bâclait, on se contentait, pour aller vite, de ce qu'on avait sous la main, de vêtements d'occasion. Cette masse de pierres remuées, sorties de terre en si peu d'années, comportait une part immense de redites. Les idées demeuraient moins neuves que les choses. Il fallait le temps à l'Amérique de faire ses écoles, de constituer ses formules et son vocabulaire. Ce fut l'œuvre de deux générations.

Hunt et Richardson. — L'église de la Trinité de Boston (1877) marque une date. Ce n'est pas que ce monument soit d'une grande séduction; ce n'est pas davantage qu'il soit original. L'œil le moins exercé a bientôt fait d'y reconnaître des thèmes célèbres de Saint-Gilles et de Notre-Dame-la-Grande. La grosse tour carrée qui surmonte la croisée des nefs est celle de Saint-Nectaire et de Saint-Julien de Brioude. La Provence, le Poitou ont fourni des motifs d'un ensemble qui présente une silhouette auvergnate.

D'où vient que ce monument peu personnel, plutôt maussade, ait fait époque? Justement par son poids, par sa masse, par sa physionomie revêche et un peu chagrine. Au milieu d'une architecture légère, capricieuse, de ce facile carnaval où l'Amérique jetait sa gourme, cette pyramide imposait par sa grave unité. C'était une chose volontaire, un bloc de grès rouge sans sourire, sans faiblesse, mâle, résolu et presque sauvage en son austérité. Ce qui était nouveau, c'était cette grande idée du style, cette tension sévère et quasi soucieuse, cette expression virile de noblesse et de sérieux.

L'auteur de ce manifeste, Henry Hobson Richardson (1838-1886), sorti de l'atelier André à l'École des Beaux-Arts de Paris, s'était pris de passion, en même temps que Vaudremer, pour les formes vigoureuses de l'art des hautes époques, ces chants d'une épopée de pierre, qui illustrent les provinces du Midi de la France. Leurs silhouettes héroïques

remuaient en lui je ne sais quelle poésie barbare. Voyait-il une correspondance entre le génie du XIIe siècle et la jeune énergie d'un peuple primitif? En elle-même cette illusion n'est pas moins arbitraire que celle qui consiste à préférer pour l'Amérique le grec ou le gothique. Ce qui compte, c'est la fière idée que Richardson avait de son art, sa logique intrépide, son goût de la force, son amour pour les expressions pleines et rudes. « Comme ces vieux maîtres ont bien dit ce que je voudrais dire ! » s'écriait-il. La leçon de la Trinité était précisément cet accord du



D'après Hamlin, *The American Spirit*..., Yale Un. Press.

FIG. 718. — Trinity Church, à Boston.

style et du tempérament, le dédain du caprice, de l'ornement futile, bref une leçon de caractère.

C'est par là que cette église a fait événement. Pendant une vingtaine d'années, le « roman » importé de France par Richardson (on l'appelle là-bas le « style normand ») a servi indifféremment à toutes sortes d'édifices. Il y a eu des villas et des fermes romanes. Sans doute, ce style mérovingien dans un *cottage* fait sourire ; en fait, si l'on ne se laisse pas égarer par une affaire d'épiderme, ce qui donne une valeur durable à ces ouvrages, c'est la distribution, la forme ramassée, la structure organique, le plan expressif, qui se traduit au dehors en beaux volumes. Ces formes ont de l'épaisseur. L'architecture apprend à être un corps solide, à tenir sa place dans l'atmosphère, à marquer ses fonctions par des

articulations bien écrites, en confiant le soin de décorer aux éléments même de la construction, aux jeux, aux contrastes de la matière. Tous ces principes dépassent la vogue d'une mode éphémère qui avait d'ailleurs sa raison d'être dans le dégoût du *sham*, du « chiqué », de la camelote, qui depuis trente ans déshonoraient l'architecture. Du reste, Richardson n'était pas l'esclave d'une formule et construisait le Capitole d'Albany dans un style qui rappelle l'Hôtel de Ville de Paris. L'architecture, sous ce maître mort avant cinquante ans, rentrait dans les chemins de la raison.

Ces mêmes règles ressortaient également des ouvrages d'un autre artiste, Richard Morris Hunt. Un peu plus âgé que Richardson, cet élève de Lefuel et son auxiliaire au Louvre, adaptait aux demeures américaines les formes souriantes de la Renaissance française. L'hôtel Vanderbilt, construit par lui en 1885 sur la Cinquième Avenue, fit école. Tous les milliardaires voulurent leur château de la Loire. Ces traductions élégantes, comme des monuments du Vieux Monde transportés pierre à pierre, acclimataient en Amérique l'idée de l'art, la pureté du goût, l'exécution précise, le désir d'ennoblir le cadre de la vie.

Charles Mac Kim, Carrère et Hastings. — Ces tendances furent représentées dans la génération suivante (les générations se succèdent vite en Amérique) par deux grands ateliers rivaux, celui de Mac Kim, Mead et White, et celui de Carrère et Hastings. Ces groupes, qui associaient, dans le même état-major, l'artiste, le critique, l'homme d'affaires, le décorateur, sont une formule très américaine.

Charles Mac Kim (1847-1909), de dix ans plus jeune que Richardson, fut l'homme de talent de la combinaison. Mais, élève comme lui de l'École des Beaux-Arts, même à Paris, il regardait déjà du côté de Rome : avant tout, il voulut créer de la beauté. Ce trait apparaît bien dans sa *loggia* de Madison Square, qui rappelle un peu le décor de la Libreria de Sansovino, ou dans sa maison du verrier Tiffany, sur la Cinquième Avenue, qui remémore la façade du palais Vendramin. Chargé de construire l'aile nouvelle de la Maison Blanche à Washington, ce consommé virtuose le fit d'ailleurs dans le goût impeccable des appartements du Petit Trianon. On a pu dire de ses ouvrages qu'ils n'ont rien de local, qu'ils conserveraient tout leur mérite et leur parfaite convenance, comme une belle statue, à Londres ou à Rome : ils ne font penser qu'aux idées pures, à une humanité accomplie. Ces généralités supérieures, Mac Kim est parvenu à en donner les modèles pour une banque (Banque de Montréal), pour une bibliothèque (Université de Columbia), au Capitole de Providence, et même dans une gare, comme celle de Pennsylvanie, où le portique, la façade donnent l'idée

magnifique d'une porte de grande ville, tandis que les fermes, les cintres, les rotondes d'acier du chemin de fer traduisent le schéma abstrait et la grandeur romaine des Thermes de Caracalla. Mais c'est dans de petits édifices plus librement conçus que Mac Kim a donné sa vraie mesure : dans l'admirable temple de Madison Avenue, merveille de petit Panthéon qui eût ravi Fontaine et Percier, et surtout dans la bibliothèque de Pierpont Morgan, coffret de marbre à précieuses ciselures de bijou, discret écrin blanc où la porte s'entr'ouvre comme un rideau s'écarte, beauté secrète qui vous attend et sourit un doigt sur les lèvres.



Phot. comm. par M. Douglas Johnson.

FIG. 719. — Columbia University, à New York, et vue de sa bibliothèque à colonnades.

John Carrère (1857-1911), né à Rio, avait fait ses débuts en Floride, par des œuvres où il donnait le signal du retour au style espagnol, et il en conserva toujours quelque chose de plus latin. La Bibliothèque municipale de New York (1897), son œuvre capitale, avec ses masses pompeuses, ses surfaces retentissantes, ses pilastres, son porche imité du palais de Longchamp, est à comparer en ce sens avec sa contemporaine, celle de l'Université de Columbia : les différences sautent aux yeux. Ce style en dehors, à grands effets, classique et populaire, convenait au sentiment nouveau que le pays prenait de sa puissance. Carrère fut par excellence un architecte de théâtres (l'Empire et le New Theatre, dans Broadway), celui de l'Exposition Pan-Américaine de Buffalo (1901) : il donnait une noblesse à ce style, où les traits de l'architecture ont l'air d'un porte-

voix. Il fut chargé des bâtiments du Carnegie Institute, ce ministère de l'Humanité, à Washington. Son influence fut grande sur la jeune école américaine, au moment où elle abordait les problèmes décisifs. La nouvelle Douane de New York (1905), par Cass Gilbert, qui accueille le voyageur qui débarque à Battery Park, a tous les caractères d'une œuvre de Carrère. Grâce au travail de ce trio d'artistes éminents, la nouvelle génération se trouvait désormais en possession d'un langage, d'une grammaire, d'une méthode : elle allait pouvoir sur ces bases lancer les flèches de ses gratte-ciel.

La sculpture. Ward et Saint-Gaudens. — La sculpture américaine ne date guère que du milieu du dernier siècle et demeura d'abord sous l'influence de Canova, exercée par des hommes sincères, mais que l'amour du beau conduisait à vivre à l'écart, à Florence ou à Rome : tel est le cas de Harriet Hosmer, la première des femmes-sculpteurs américaines, auteur d'un charmant tombeau de jeune fille dans l'église romaine de S. Andrea delle Fratte, et dont la gracieuse *Cenci* (1857, Mercantile Library, Saint-Louis) rappelle invinciblement la *Sainte Cécile* de Maderna à Sainte-Marie du Transtévère.

La guerre de Sécession provoqua le réveil de l'instinct national, conscience de la noblesse de la patrie : quelles qu'en aient été les raisons, qui peut-être ne furent pas toutes pures, la flamme se ralluma, retrouva un éclat qu'elle n'avait plus connu depuis les guerres d'Indépendance. Ce fut un renouvellement des valeurs spirituelles : l'abolition de l'esclavage, les épreuves supportées pour une grande cause, l'admiration pour les chefs du peuple et de l'armée rendirent à l'Amérique le sentiment de sa gloire et de sa mission dans le monde, de l'honneur d'être américain.

Ces événements développèrent une sculpture commémorative. Le marbre et le bronze sont le langage des religions nationales ; c'est à eux que les hommes confient leurs grands souvenirs. Bien entendu, il naquit de là, comme en France après 1870, une foule de choses qui sont la honte de l'art, une sculpture anecdotique, une statuaire des « dernières cartouches », dont le spécialiste fut un certain John Rogers. Mais il en sortit également deux maîtres, les vrais fondateurs de la sculpture américaine et qui lui assurent un rang élevé dans l'art du dernier siècle : John Ward et Auguste Saint-Gaudens.

John Quincy Ward (1830-1901), fils d'un cultivateur de l'Ohio et élève d'un potier du pays, entra jeune dans l'atelier de Kirke Brown, occupé alors au *Washington* équestre (1853) d'Union Square à New York. Greenough, dans le *Washington* assis du Capitole (1843), représentait encore le fondateur des États-Unis comme l'aurait fait Canova. Brown

eut le courage de revenir à la vérité historique, au document, à la tradition de Houdon. Le vieux sculpteur français avait montré la voie : après un demi-siècle d'éclipse, il reprenait l'ascendant et s'emparait de l'ébauchoir et du ciseau.

Il ne faut demander à Ward ni le charme ni la grâce. Jamais il n'a fait une figure nue, et ses rares figures de femmes sont gauches et peu aimables. Peu poète, nullement rêveur, en tout un positif, un homme de la terre. Mais, dans son genre particulier, qui est la statue-portrait, la statue de caractère, la description dramatique de l'individu et du type, John Ward n'a guère son pareil pour la sagacité, l'humour, la rustique bonhomie. Il est naturellement familier et monumental. Dans ce genre difficile entre tous, qui est de savoir parler à l'homme de la rue, de lui présenter des images intimes et grandioses, vraies sans être triviales, vêtues comme nous sans être de simples mannequins, éloquentes sans faire de phrases, on peut dire qu'il est sans rival. La laideur ne lui fait pas peur : il avait le secret de l'ennoblir par le caractère et l'expression morale. Donnez-lui un personnage gros, court, d'aspect commun, presque ridicule, il est capable, en respectant ces traits, de leur donner une vie majestueuse. La pierre d'achoppement de toute statuaire moderne, la question du costume, le vulgaire pantalon, l'absurde redingote ne lui causent nul embarras : de nos carricks, de nos manteaux, il tire des effets surprenants de pittoresque et d'ampleur. Sa fameuse statue du *Général Thomas* (1878), à Washington, le mit en vedette, suivie en 1885 de la belle figure du *Puritain*, placée au Central Park de New York. Mais ses chefs-d'œuvre sont des monuments de données plus ingrates encore : d'un journaliste assis dans son fauteuil directorial, son journal à la main, tête de vieillard spirituel sur un corps négligemment vêtu et que gâte l'embonpoint, il fait une figure qui a la valeur d'un type, capable de tenir son rang entre le *Voltaire* de Houdon et le *Bertin* de M. Ingres (*Greenley memorial*, New York). Et, dans le monument *Beecher* à Brooklyn (1891), la dignité de l'attitude, l'expression du courage et de la fermeté, la noblesse d'une grande cause transfigurent le modèle, élèvent le personnage comique jusqu'à l'héroïsme : le « pot à tabac » disparaît, on ne voit plus que le défenseur d'une race malheureuse. Ward, comme Daumier, trouvait le génie dans son cœur.

Saint-Gaudens (1848-1907), beaucoup plus connu en France, dont il était originaire, n'est pas, comme Ward, l'Américain pur-sang et n'a pas les mêmes dons de cordiale humanité ; le goût, la souple intelligence qu'il tenait d'une mère irlandaise, le raffinement du praticien lui prêtent une rare séduction. Il avait débuté comme graveur en camées, et son art se ressent toujours de cet apprentissage. Il revient à Paris comme élève dans la « Petite École » de Lecoq de Boisbaudran, et

c'est de Paris qu'il envoya la première œuvre qui le fit connaître, la statue de l'*Amiral Farragut* (1880) : ce monument, d'un style énergique et précieux, modèle de composition pittoresque, est encore un des plus beaux ouvrages de New York. Plus magistral encore est le *Lincoln*, de Chicago (1887) : cette longue figure ascétique, debout, dans l'attitude d'une réflexion profonde, tourmentant d'une main le revers de sa redingote, est une vision inoubliable de mélancolie et de grandeur. Les deux autres monuments de l'artiste, sur la guerre de Sécession, le *Shaw memorial*, à Boston (1884), et la statue équestre de *Sherman*, à New York (1903), en dépit du mouvement rapide et nerveux du cheval, que gêne un peu la Victoire ailée qui le précède, sont nettement inférieurs.



D'après Royal Cortissoz, *Saint-Gaudens*, Houghton Mifflin Cy., éd.

Fig. 720. — Saint-Gaudens : Statue de Lincoln, à Chicago.

Il en est de même de deux œuvres très populaires de Saint-Gaudens, la figure funéraire de l'*Adams memorial* à Washington (1887) et la médiocre *Caritas* du Musée du Luxembourg. Le célèbre *Puritain* de Springfield n'est qu'une variante du chef-d'œuvre de Ward. En revanche, le *Monument Cooper*, à New York (1897), retrouve les meilleures qualités du *Lincoln*, pour réaliser un type expressif d' « oncle Sam ».

Une part de l'œuvre de Saint-Gaudens, où il est le rival de Roty, c'est le portrait-plaquette en bronze, de très faible relief, mais de dimensions quelquefois aussi grandes que celles d'un tableau. La série débute par le *Bastien-Lepage* de 1879. Le danger du genre — et l'auteur ne l'évite pas toujours — est l'excès du pittoresque, la tentation de la couleur et des effets de la peinture. Mais une fois au moins Saint-Gaudens a fait ainsi une œuvre très émouvante : c'est, dans la cathédrale d'Édimbourg, la plaque funéraire de *R.-L. Stevenson* (dont on retrouve l'effigie dans un médaillon du Luxembourg).

Daniel Chester French (1850-1921) est connu par le même genre de monuments civiques : le *Gallaudet memorial* (1888), à l'Institut des

Sourds-Muets de Washington, son chef-d'œuvre, et le *Washington* équestre érigé à Paris en 1900. L'*Alma mater* qui orne le vestibule de l'Université de Columbia (1912) a plus d'agrément que de style : la draperie est un chiffon. Un des meilleurs ouvrages de French est au contraire la jolie figure de la *Mémoire* (1919), dans le goût gracieux de Falconet ou de Pigalle. Donoghue (1853-1903), qui se tua à cinquante ans, a laissé le souvenir d'un brillant morceau de concours, son *Jeune Sophocle*, à Chicago (1885).

L'école française. Mac Monnies, etc. — Vers 1885, l'école française de sculpture avait repris aux États-Unis tout le prestige dont elle jouissait à l'époque de Houdon. C'est en 1886 que se dressa sur le rocher de Bedloe, dans la baie de l'Hudson, le colosse de la *Liberté éclairant le monde*, du statuaire Bartholdi, qui passait alors pour le roi de l'art monumental. Falguière et Antonin Mercié étaient grands favoris. Le *La Fayette* qui orne le jardin de la Maison Blanche est leur œuvre commune, et Mercié fut chargé encore de la statue équestre du *Général Lee* à Richmond (1890), tandis que Frémiet, à Baltimore, élevait celle de *J. E. Howard*. L'influence de Rodin ne devint prépondérante que vers 1900.



Phot. Giraudon.

Fig. 721. — Saint-Gaudens : Médaillon de Stevenson. (Musée du Luxembourg, Paris.)

Mercié, Falguière, Frémiet dominent à cette époque l'école américaine; leurs ateliers se partagent les élèves que les États-Unis envoient en France. Le plus célèbre est sans contredit Frederick Mac Monnies (1863). Sa *Diane* de 1889, fort inspirée de celle de Houdon, n'a pas sans doute l'immortelle démarche de son modèle : ce n'est plus la déesse dont le pas effleure sans les courber les tiges des herbes, mais c'est le premier morceau où un artiste américain osait l'expression de la chair. Si Ward et Saint-Gaudens rendent à merveille le côté puritain de la vieille Amérique, Mac Monnies libère au contraire le côté bon enfant, l'allégresse turbulente de la nouvelle génération. L'œuvre-type en ce

genre est la *Bacchante* si connue du Musée du Luxembourg (1894). Le monument de *Nathan Hale*, le jeune martyr de la liberté, à New York, représente l'adolescence exaltée par le sacrifice : on y sent le frémissement du *Watteau* de Carpeaux. Quelquefois cette exubérance devient un peu vulgaire et sent trop l'improvisation, comme dans la Fontaine de l'Exposition de Colombie, immense galère qui ressemble à un surtout de table, et même dans le *Monument du Soldat* à Brooklyn. Mais les belles œuvres de sa jeunesse sauveront de l'oubli le nom de Mac Monnies.

George Barnard (né en 1863) est un des premiers qui subirent l'influence de Rodin. Son groupe des *Deux natures* (1890), celui de l'*Amitié*, son *Apothéose du travail* (1902), au Capitole de Pennsylvanie, montrent à la fois sa puissance, son réalisme presque brutal et son goût des symboles. La figure du *Hewer*, battant le fer de sa charrue (dans l'attitude du *Rémouleur* de Florence), demeure un des morceaux classiques de l'école. Paul Bartlett (1865-1925), élève de Frémiet, est l'auteur de bonnes statues de *Michel-Ange* et de *Colomb*, au Capitole de Washington, et du *La Fayette* à cheval de la place du Carrousel (1900) à Paris. Charles Niehaus est connu pour une étude de *Driller*, non moins fameuse que le *Hewer* de Barnard, et par deux monuments magnifiques à Washington, le monument *Garfield* et celui du juge *Hahnemann* ; ce dernier est d'une noblesse antique et l'un des chefs-d'œuvre du genre. Herbert Adams (né en 1858) a joui d'une longue vogue par ses bustes de femmes dans le sentiment florentin ; il exécuta dans le même style les portes de bronze de l'église de Saint-Barthélemy à New York. Un sculpteur un peu plus ancien, Olin Levi Warner (1844-1896), continue la tradition de son maître Jouffroy, et se rattache par lui à Moitte, à Berruer.



Phot. Arch. Phot. d'art et d'hist.

FIG. 722. — Mac Monnies : Bacchante. (Musée du Luxembourg, Paris.)

LA PEINTURE. — Vers 1850, à la veille de la guerre de Sécession, la peinture aux États-Unis n'était plus que l'ombre d'elle-même. Sauf en un genre, le paysage, elle ne vivait que de restes. Dans l'histoire, le

vieux genre national de Trumbull n'était représenté que par des hommes de troisième ordre et tournait, comme partout, à une imitation de Gallait et de Delaroche : Daniel Huntington (1816-1906), avec sa *Jane Grey*, sa *Catherine Parr*, sa *Marie Tudor*, son *Charles Quint et Titien*, incarne ce genre démodé. Alexandre Healy (1806-1894) est encore un portraitiste fort occupé (plus de sept cents portraits : *Pie IX*, *Louis-Philippe*, *Lincoln*, *Soult*, *Guizot*, *Webster*, *Liszt*, *Gambetta*, *Lesseps*). Le « genre », entre les mains de Johnson (1824-1906) et de Guy (né en 1824), garde l'intérêt du



Phot. du Musée.

Fig. 725. — Homer Martin : La Harpe éolienne (vue de la Seine).
(Metropolitan Museum, New York.)

sujet, une Amérique provinciale de diligences et de bateaux à aubes, aux trois quarts rurale, encore assez bien peinte (*Old Kentucky Home*, de Johnson, à la Lenox Library : c'est la *Case de l'Oncle Tom* sans larmes ni trémolos); mais avec J. G. Brown, le peintre des camelots et des cireurs de bottes, et avec C. H. Boughton ces vignettes tombent vraiment au-dessous de la platitude et de la niaiserie permises. Deux événements, la guerre et le contact avec la France, allaient ramener la vie dans cette école insignifiante.

Déjà George Inness, aux environs de 1850, s'était épris en France des maîtres de Barbizon, dont l'action a été si grande sur son art. Son élève Homer D. Martin (1836-1897) passe quatre ans en France, de 1876 à 1880 : son chef-d'œuvre du Musée de New York, *La Harpe éolienne* (vue de la Seine), a le charme d'un beau Daubigny. Déjà ces peintres avaient

découvert que le vrai maître en France n'était pas Meissonier, mais Corot. La Farge, à demi français, a passé par l'atelier de Couture et subi l'exemple de Chassériau. William Morris Hunt (1824-1879), passionné de Millet, vit trois ans avec lui et trouve moyen de lui acheter *Le semeur* (voir sa belle *Liseuse* du Musée de Boston). Tout le monde sait ce que Whistler doit à Courbet, Sargent à Carolus-Duran. Même le plus réfractaire, le *yankee* des *yankees*, Winslow Homer, a appris son art à New York d'un obscur Frédéric Rondel.

Il faut tenir compte en même temps d'une assez forte action du groupe préraphaélite, qui se combine avec celle du naturalisme français. Du reste, tout cela eût servi à peu de chose, s'il ne s'était trouvé à point nommé une génération de peintres, la plus brillante qu'eût connue l'Amérique : La Farge et Whistler naissent tous deux en 1834, Story en 1835, Vedder, Wyant, Martin Homer en 1836, Eakins en 1844, Mary Cassatt en 1845, Thayer en 1849, Dannat et Harrison en 1853, Sargent, Alexander, Walter Gay en 1856. Une douzaine d'artistes qui comptent se présentent presque à la fois dans l'art américain, sans qu'on puisse voir d'ailleurs entre eux un groupe bien homogène, des directions communes, bref ce qui s'appelle une école : tout demeure épars, individuel, à l'état de nébuleuse, mais les talents abondent, et dans le nombre il y a une étoile.

JOHN LA FARGE. WINSLOW HOMER. — La peinture d'histoire à la West ou à la Trumbull, seule forme sous laquelle les États-Unis concevaient le grand art, n'avait cessé de dégénérer à mesure qu'on s'éloignait des faits et était tombée avec Leutze (1816-1868) au niveau de l'école de Dusseldorff. L'art décoratif lui était à ce point inconnu que, pour décorer son hôtel, vers 1880, Vanderbilt dut avoir recours à Galland et à Paul Baudry. En dehors du portrait, du genre, du paysage, toute tradition manquait. Ni peinture religieuse, ni peinture de scènes idéales : nul emploi pour la haute poésie. L'architecte Richardson fut le premier qui réveilla les artistes et leur proposa de grandes tâches. C'est lui qui demanda à William Hunt, ce jeune ami de Millet, la décoration du Capitole d'Albany (1878). Mais les fresques, peintes trop hâtivement, furent aussitôt détruites; il n'en reste que les études au Musée de Boston.

Richardson fut plus heureux avec La Farge. Ce jeune Français de Saint-Domingue, cousin de Paul de Saint-Victor, avait connu à Paris, en 1856, Théodore Chassériau, créole de l'île Maurice. Revenu à New York, fort impressionné par ce divin jeune homme, non moins que par les peintures de Holman Hunt et de Rossetti, qu'il avait admirées à l'Exposition de Manchester, il s'entretenait avec ses amis Martin Homer et William Hunt de la triste condition des arts en Amérique, cherchait

des thèmes dans les poèmes de Browning et de Longfellow, et faisait des tableaux comme *Le charmeur de loups*, où il s'efforçait de mettre des formes et des idées rares. C'est alors que Richardson lui fit exécuter coup sur coup la grande fresque de l'abside de la Trinité à Boston et deux fresques dans le chœur de Saint-Thomas à New York (1877-1878) : celles-ci ont malheureusement brûlé. Le *Noli me tangere* était une œuvre grave et tendre, d'un très beau sentiment, noble écho des maîtres de Venise. Pour la première fois une église protestante osait se permettre



D'après R. Cortissoz, *John La Farge*, Houghton Mifflin Cy., éd

Fig. 724. — John La Farge : L'Ascension. (Ascension Church, New York.)

d'envier à l'Italie ses Giotto et ses Véronèse, regretter le charme pieux dont elle s'était privée. La meilleure de ces peintures d'église de La Farge est la fresque d'Ascension Church à New York, où le groupe des apôtres a quelque chose de Mantegna, tandis que la partie supérieure fait penser au chef-d'œuvre de Melozzo : la composition est d'un grand équilibre, d'une dignité monumentale. L'exécution est inférieure à la pensée. Ce défaut disparaît au contraire dans les verrières, art pour lequel l'artiste se passionna, y employant toute la palette des verres connus et jusqu'aux pierres précieuses. L'admirable vitrail de *La Guerre*, au Memorial Hall de Harvard (1880), fut son début en ce genre, et fut suivi par le vitrail Watson, pour la Trinité de Buffalo, qui fut une révélation à l'Exposition de 1889. La Farge y créait de toutes pièces une

technique inédite, qui a fait école en Amérique : c'est à lui que l'on doit le magnifique éveil de la peinture sur verre, qui est aujourd'hui une gloire des États-Unis, et l'existence d'une peinture religieuse, d'un reflet de soleil et de ciel dans des églises moins glacées.

Elihu Vedder (1836-1923) est surtout célèbre par un livre, son illustration du *Rubaiyât* d'Omar-Khâyam, dans la traduction classique de Fitz-Gerald, et par ses allégories exécutées à partir de 1892 dans la bibliothèque du Capitole de Washington. Mais ce miniaturiste ingénieux est plus à l'aise dans les petits formats, où il fait tenir des visions et



Phot. du Musée

Fig. 725. — Winslow Homer : Le Gulf Stream.
(Metropolitan Museum, New York.)

des emblèmes à la Blake, dans les formes recherchées de Holman Hunt et de Watts : sa *Sibylle de Cumes*, son *Semeur d'ivraie* sont des tableaux où il faut chercher « la petite bête ». Ce genre de subtilités correspond dans le public anglo-saxon à ce qu'a été en France le « fini » d'un Meissonier. Vedder est le plus anglicisé des peintres américains.

Au contraire, Winslow Homer (1836-1911) est l'Américain « cent pour cent », un artiste qu'on ne comprendra jamais bien qu'en Amérique. Hormis un voyage de quelques mois à Paris en 1867 et une ou deux visites à Londres, il ne s'est guère soucié de sortir de son pays que pour aller aux Indes ou aux Bermudes. La peinture d'autrui ne l'intéressait pas. Il avait fait ses débuts comme reporter pendant la guerre de Sécession, et reporter il resta toute sa vie. Son *Convoi de prisonniers* le rendit célèbre (1864), mais il tourna le dos, dès qu'il le put, à la peinture militaire. De ses courses sauvages dans les Adirondacks, cet indépendant

rapportait des tableaux de chasse, de pêche, des paysages, des scènes de la vie des paysans de la Nouvelle-Angleterre, une peinture de plein air où la nature tient la première place, mais où l'idylle, l'anecdote, l'intérêt sportif ou sentimental ne sont jamais absents : on y sent toujours le renseignement, la vignette de journal illustré. A partir de 1880, son sang de fils de matelot se réveille, et Homer lâche la campagne pour faire des marines : les falaises, les tempêtes sur la côte, la vie de l'Océan, de l'eau, du nuage, creuset de toutes les métamorphoses, le bouillonnement de la matière dans l'écume et la lame, les aurores et les clairs de lune, le poids de la masse liquide, ses rires, ses colères et ses spasmes barbares, les rythmes monstrueux et les formes des vagues, Homer a rendu ces spectacles comme personne, en gâtant régulièrement cette poésie héroïque par des faits-divers de naufrages et de sauvetages. Ses meilleurs tableaux, *Le Gulf Stream*, du Musée de New York, la *Côte du Maine* (Musée de Washington), donnent l'impression d'une force élémentaire, un peu de la même nature que les choses qu'il dépeint, d'une sorte de Walt Whitman, d'un Courbet qui n'aurait jamais passé par les musées : du reste, une peinture chaste comme le vent du large, sans un sous-entendu, sans une nudité. Quelque chose d'épique et de puéril, un art sans nulle idée de l'art, un naturalisme absolu, une gamme de sensations prodigieusement puissantes et nuancées, jamais voluptueuses, l'œil et la main d'un peintre et une cervelle de primitif.



D'après *L'œuvre de Whistler*, Libr. centr. des B.-A.

FIG. 726. — Whistler : Portrait de Thomas Carlyle. (Musée de Glasgow.)

JAMES MAC NEILL WHISTLER. — Si Homer est l'artiste brut, voici venir au contraire l'artiste le plus conscient, le maître du choix et du secret, le musicien de la couleur et du silence, le dandy qui en toutes choses poussa le goût et le raffinement jusqu'au génie, le seul peintre

de l'Amérique qui ait, jusqu'à présent, une place dans l'art mondial, comme Edgar Poe en poésie.

Il y a un mot mélancolique de William Hunt : « Dans un autre pays, disait ce malheureux artiste avant de mourir, j'aurais pu être un peintre. » James Mac Neill Whistler (1834-1903) semble avoir pris ce mot pour devise : à vingt ans il quitte l'Amérique et n'y revient plus, si ce n'est pour une excursion de touriste à Valparaiso. A Paris, la chance le conduit vers le groupe le plus intelligent de la jeunesse, en plein mouvement naturaliste, aux côtés de Bonvin, de Manet, de Degas, de Fantin, qui devient son ami : c'est lui le jeune lion à la tête fine et ardente, une mèche blanche dans sa crinière, que Fantin a représenté, un bouquet à la main, auprès de Baudelaire et du jeune Renoir, dans son *Hommage à Delacroix* (1865). Un peu plus tard, à Londres, il entre dans le cercle de Rossetti, et pendant quelques années ses tableaux portent l'empreinte de la « manière » des préraphaélites. Mais il commence à découvrir l'Extrême-Orient, et cette nuance de japonerie apparaît dans *Le paravent doré* et *Le balcon* (1869) où trois jeunes femmes en robes de geishas se penchent à une fenêtre ouverte sur le paysage de Chelsea.



D'après *L'œuvre de Whistler*, Libr. centr. des B.-A.

FIG. 727. — Whistler : Miss Alexander.
(Coll. W. C. Alexander.)

Il devait mettre encore dix ans à se trouver, à passer de sa manière empâtée du début à ses essences fluides, à inventer la gamme mystérieuse où il devait exécuter ses subtiles mélodies, créer cette vision singulière où il ne retient plus de la réalité que quelques éléments exquis, une arabesque, une note, une ou deux mesures d'une musique secrète, où le papillon d'or de son monogramme semble avoir dicté le choix et conduit le pinceau sur les choses les plus rares et les plus délicates. Dès ses premiers tableaux, il y avait une distinction de tons et une disposition précoce à jouer de la tonalité comme d'un instrument. *La Jeune fille en blanc* (1861), *La Princesse de la porcelaine*, quoique ce soient des tableaux manqués, sont déjà significatifs : le tableau est conçu, non comme une imitation donnant l'illusion du réel, mais comme une réalité d'une espèce particulière, une création à part, un acte de l'esprit, un objet d'art pur et sans rapports avec la vie, n'existant que pour le plaisir et la contemplation.

Jamais, si l'on excepte quelques tableaux de Vermeer, ne s'était-il trouvé un artiste pour définir aussi rigoureusement la peinture, dégagée de l'anecdote, du récit, du contenu littéraire, et la ramener à sa fonction d'ornement précieux en soi, comme une potiche ou une faïence persane. Jamais art plus éloigné de toute vulgarité. L'horreur du trompe-l'œil, des violents éclairages, le dégoût des matières épaisses qui font les personnages saillir, sont frappants dans tout bon Whistler : l'artiste, a-t-on dit, semble faire continuellement le geste de repousser ses figures



D'après *L'œuvre de Whistler*, Libr. centr. des Beaux-Arts

Fig. 728. — Whistler : Nocturne en bleu et vert.
(Coll. W. C. Alexander.)

au fond de la toile. Cette tenue aristocratique s'affichait au contraire dans la vie de l'artiste par des affectations de dédain tapageuses, la fanfaronnade, le défi et une impatience du succès, qui lui ont fait du tort et lui ont valu quelquefois une réputation de charlatan.

Ces faiblesses trahissent un artiste qui n'était qu'à demi sûr de lui. Le fait est que, de tous les portraits qu'a entrepris Whistler, à peine a-t-il pu en conduire jusqu'au bout une douzaine, et deux ou trois seulement sont des tableaux parfaits ; le *Portrait de sa mère*, au Louvre (1883), le *Carlyle* de Glasgow, les portraits de *Miss Alexander*, de *Lady Meux*, de *Miss Rosa Corder*, du violoniste *Sarasate*, voilà à peu près tout son bagage solide. La science lui manquait pour les grands efforts et ne pou-



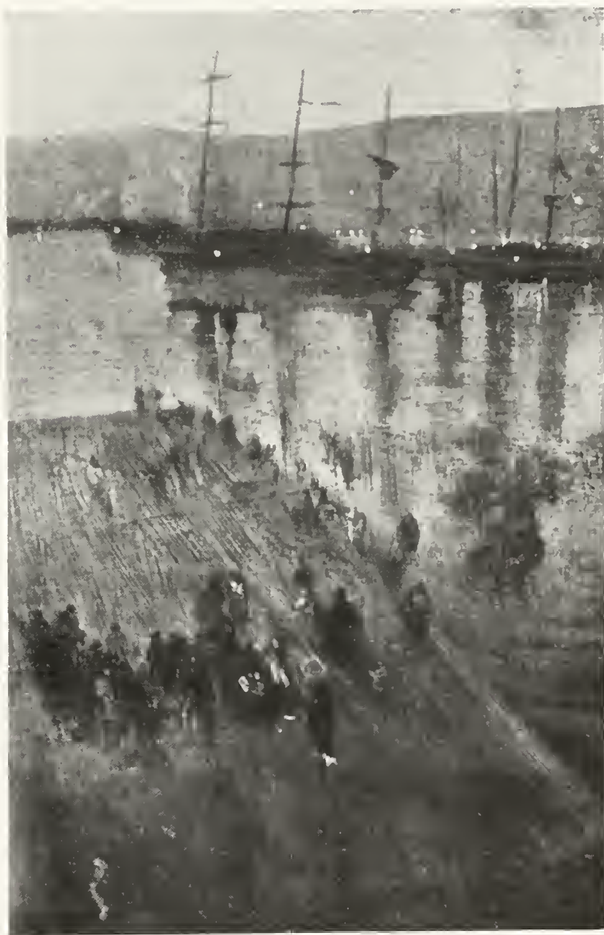
Phot. Ollivier

WHISTLER._PORTRAIT DE SA MÈRE.

(Musée du Louvre.)

Librairie Armand Colin. Paris.

vait, comme chez les maîtres, suppléer aux lacunes de l'inspiration. Presque toute son œuvre se compose, pour le reste, d'impressions fugitives, de notes, de sensations cueillies le soir au crépuscule, lorsqu'il sortait, entre chien et loup, de ses séances de travail, le long des quais de la Tamise, à l'heure où les lumières de la ville s'allument, où les contours s'estompent, où la nuit ne laisse plus des choses qu'une esquisse pastellisée, et où les cheminées, les ponts, les usines noyées prennent dans l'atmosphère bleue la grandeur du fantôme de Rome.



D'après *L'œuvre de Whistler*, Libr. centr. des B.-A.

Fig. 729. — Whistler : Nocturne en bleu et or, Valparaiso.

Dans ces œuvres légères qu'il appelait ses *Nocturnes*, ses *Scherzos*, ses *Caprices*, l'artiste substituait à la copie des choses une nature inventée, intermédiaire entre le rêve et la pure féerie, faisant de rien, avec une boutique de Dieppe, une porte délabrée et quelques *pali* de Venise, une échoppe du Strand ou du Soho, — un motif, le support d'une rêverie vaporeuse, qu'il exprimait avec le sens décoratif d'Hiroshigé et le piquant d'un Guardi. Ces thèmes, il en faisait des « suites », de véritables variations « en noir et or, bleu et argent », comme la suite illustre des *Jardins de Cremorne*, où le velours du ciel s'étoile de ravissantes fusées, charmantes fantaisies qui furent l'occasion d'un procès fameux de Ruskin. Il lui arrivait même d'écrire avec le corps féminin, dans le même goût de calligraphe, des arabesques décantées de toute sensualité, et qui ont quelquefois la grâce de figurines de Pompeï, mais dont il n'eut jamais la force de tirer le décor mural dont ces études sont l'ébauche et que lui avait commandé la Bibliothèque de Boston.



Phot. Bulloz.

Fig. 730. — Sargent : La Carmencita.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

Cette poétique particulière de la fin de sa vie a popularisé l'artiste, comme le Corot nébuleux des dernières années a précédé la gloire du Corot d'Italie. Mais tout le charme du magicien ne peut faire oublier que ce ne sont plus là que les miettes de son talent, et qu'il ne se résigna à ce pis-aller que par désespoir de réaliser les grandes choses qu'il avait entrevues. Dans les trois ou quatre œuvres sérieuses de sa maturité, le *Carlyle*, le *Sarasate*, l'*Irving* et surtout la *Miss Alexander* (un des plus beaux portraits d'enfant qui soient au monde, vrai portrait du printemps), il avait réussi, avec les leçons des Japonais et de Velázquez, avec des rythmes inédits, une entente spéciale de la lumière et de l'espace, un mélange subtil de l'art et de la vie, à faire des ouvrages qui annonçaient presque un égal des maîtres d'autrefois. Peut-être l'a-t-il été un jour dans le grave portrait d'une vieille femme en robe noire, au profil usé, en bonnet de dentelles, assise les mains sur les genoux, dans une chambre nue, sur une chaise anguleuse, les pieds joints comme ceux d'une morte prête déjà pour la sépulture : peinture sourde, tranquille, aux tons de grisaille et de deuil, où les choses, comme dans certains contes de Poë, prennent un aspect d'au-delà, la paix du souvenir. Peut-être cet accord, auprès des chefs



Phot. du Musée.

Fig. 731. — Sargent : Lord Ribblesdale.
(National Gallery, Londres.)

d'œuvre de Titien, paraîtra-t-il obtenu par des artifices un peu visibles. L'ouvrage n'en est pas moins beau : c'est tout le génie puritain, secret et un peu contracté de la vieille Amérique.

La fin du xixe siècle : Sargent. Peintures décoratives. — A partir de 1875, l'élan est donné, tous les jeunes peintres d'Amérique viennent



Phot. de la Bibliothèque.

Fig. 752. — Sargent : Le Dogme de la Rédemption. (Bibliothèque de Boston.)

se former à Paris. Il n'y a presque pas d'exceptions. Les classes de Cabanel, de Lefebvre et de Boulenger, de Bonnat et de Robert-Fleury, de Gérôme et de Bouguereau attirent par dizaines les apprentis-génies. La gloire de l'école romantique, propagée à New York par Durand-Ruel, est suivie de l'éclat nouveau de l'impressionnisme. Il n'y a qu'un Louvre au monde, un seul Paris où se discutent les idées, où se font et se défont les systèmes, où l'intelligence trouve une atmosphère respirable. Paris devient pour quelque temps le centre de l'art américain.

C'est de chez Carolus Duran que sort John Sargent (1856-1921), un Américain né à Florence et de bonne heure établi à Londres où il eut le privilège d'être pendant quarante ans une sorte de Thomas Lawrence et le portraitiste attitré des lords et de la finance. Il tenait de son maître le culte de l'Espagne (celle de Velázquez plutôt que celle de Goya), dont il sut accommoder le style au goût anglais. Du reste, praticien consommé (sa *Carmencita* du Luxembourg est un morceau étourdissant), physionomiste adroit et flatteur sans en avoir l'air, il excellait en outre à donner aux toilettes des femmes cette élégance dont elles raffolent et qui fait d'elles de grandes dames. Il est un des derniers qui ait possédé le secret de faire d'un portrait un tableau, une œuvre qui dépasse le signalement de l'individu et qui ait la valeur d'une page décorative. La demi-douzaine de portraits de la famille *Wertheimer* (à Londres, National Gallery) est une vision étonnante de Shylocks et de Jessicas, conservant sous le veston et sous la robe du grand faiseur ses allures de tribu d'Orient, le parfum de la tente et du sérail. Le trio des *Misses Hunter* assises sur un de ces poufs appelés « indiscrets » forme une sorte de large pivoine dont ces jeunes filles seraient les pétales, sans que ces beaux portraits arrivent jamais toutefois à la hantise poétique qui fait le prix de certains Chassériau et de certains Ricard. Le peintre n'a pas son « type », il n'a pas son idée de l'Éternel féminin. Il est bien plus à l'aise avec les portraits d'homme : celui du vieux *Marquand*, au Musée de New York (1897), et l'incomparable *Lord Ribblesdale*, de la National Gallery (1905), l'un des plus beaux portraits du siècle, inouï de silhouette et de désinvolture, inoubliable image du *sang bleu* et de la *gentry*.



Fig. 755. — Mary Cassatt : La Loge.
(Coll. Henry Rouart, Paris.)

Parmi les Américains de Londres, il faut nommer Edwin Abbey (1852-1911), mélange de Burne-Jones, de Henri Leys et d'Alma-Tadema, peintre habile d'un moyen âge truqué chez l'antiquaire. Sargent et Abbey furent chargés de peindre chacun à Boston une des salles de la

Bibliothèque construite par Mac Kim et dont l'escalier garde les dernières peintures de Puvis de Chavannes. Abbey a représenté *La quête du Saint-Graal* en une longue frise à la William Morris, Sargent *Les Deux Testaments* et *Le Dogme de la Rédemption* en compositions savantes, hiératiques et byzantines, mêlées de stucages dorés et de reliefs en ronde-bosse, qui l'occupèrent longtemps et n'ajoutent rien à sa gloire. Le meilleur de ces Américains qui subirent l'influence des Préraphaélites est John White Alexander (1856-1915), dont *Le pot de Basilic*, du Musée de Boston, est une chose touchante et noble.

Ce peintre, ainsi que Vedder et presque tous les artistes de sa génération, Pearce, Benson, Sprague, Reid, fut employé aux décorations du nouveau Capitole de Washington, entreprise qui marque, avec la Bibliothèque de Boston, de nouvelles ambitions et une nouvelle époque. L'influence française se partage ces travaux avec celle de William Morris; l'une et l'autre sont en partie responsables de leur échec. Ces peintures, hélas, soutiennent la comparaison avec celles de l'Hôtel de ville de Paris. On n'en peut faire de plus grave critique.



Phot. *La Renaissance de l'Art.*

Fig. 754. — Mary Cassatt : Le Salon bleu.
(Coll. A. Vollard, Paris.)

Suite de l'influence française. Mary Cassatt. Le paysage. — Pendant que ces peintres s'évertuent, d'autres continuaient une tâche plus utile et, sans trop s'occuper du succès, apprenaient à peindre à l'école des impressionnistes français.

Ce groupe de chercheurs, vers la deuxième moitié du siècle, avait entrepris une chose extraordinaire : il essayait de faire vrai. Il était en train de secouer les vieilles rhétoriques, de faire sur le lexique et la grammaire des arts un travail qui ne s'était plus fait depuis la Florence du xv[e] siècle : il bouleversait les habitudes de la vision. Un grand peintre, Monet, s'emparait du domaine de la couleur et de l'atmosphère. Un dessinateur prodigieux, Degas, renouvelait la forme et la composition.

Harrison (né en 1855) se mettait à l'école du « plein air », peignait de



Phot. Vizzavona.

Fig. 755. — Walter Gay : Fairbanks House (Dedham).

jeunes corps en liberté dans des vergers, étudiant les formes baignées dans le vrai jour et les reflets des bocages (*Arcadie*, au Luxembourg). Mme Mac Monnies, voisine de Monet à Giverny, lâchait hardiment de jeunes nudités dans son jardin et transcrivait dans ses tableaux leurs jeux et leurs plaisirs.

Une autre femme, Mary Cassatt (1845-1926), s'attachait au contraire à Degas, dont elle demeura l'unique et très originale élève. Elle lui dut surtout un style, une méthode de dessin, car son sentiment est bien à elle : dans des sujets toujours les mêmes, l'enfance et la maternité, dans les scènes de la *nursery*, elle trouva la matière d'une œuvre considérable, qui n'est autre en son fonds que cette vieille peinture des Madones qui

avait ému si longtemps la tendresse chrétienne. Mary Cassatt sait y unir l'intimité et la grandeur, un sentiment grave et heureux sans trace de sensiblerie. Cette œuvre sérieuse, toute construite sur le plus beau des rapports humains, si peu prétentieuse et si peu littéraire, est une de celles qui ont le plus de chances de durer. *La Loge* (1879, Collection H. Rouart), *Le Salon bleu* (Collection Vollard) sont des chefs-d'œuvre qui ont leur place auprès des chefs-d'œuvre du passé.

Walter Gay (né en 1856), fixé à Paris depuis plus de cinquante ans, a inventé un genre, une peinture de l'intimité sans anecdotes ni personnages, le portrait du passé dans ce qu'il en subsiste aujourd'hui et dans ce que garde d'autrefois l'atmosphère d'une vieille chambre : genre secret, plein de goût, de réticences et de choses muettes qui font une musique dans le silence, vieux logis de province, vieilles gloires, ors éteints de Versailles, de Fontainebleau ou du palais Contarini, décors que hantent les ombres et les anciennes amours gisantes aux cendres du foyer, art d'évocations, de confidences, de demi-mots, fait de Whistler, de Chardin, de Guardi, et où respire l'essence exquise de la vie civilisée.



Phot. Vizzavona.

Fig. 756. — Walter Gay : La Maison de Longfellow. (Cambridge, Mass.)

Dannat (*La robe rouge*, 1889, au Luxembourg), Story, Stewart sont encore des Américains de Paris, comme Hitchcock et Melchers, quoique fixés en Hollande, sont des habitués des Salons. Même les orientalistes, comme Bridgmann, ont passé chez Gérôme et trouvé à Paris le chemin du Caire. Le paysage, sorti d'Inness, est plein de traditions françaises : E. M. Taber, H. Bolton Jones (*Le Printemps*, au Musée de New York), Caffin, Snell transportent dans le Vermont ou la Pennsylvanie le chevalet et les méthodes des peintres de Barbizon. Tryon est un élève direct de Daubigny. William Allen a fait des études dans la forêt de Fontainebleau. Childe Hassam, Metcalf, Twatchman forment le groupe des impressionnistes américains. École très vivante, très diverse, chaos où se coudoient toutes les ten-

dances ; et, dans ce désordre de la fin du siècle, on retrouve la vie confuse du Paris de 1900.

IV. — DE 1900 A NOS JOURS

Le gratte-ciel. — Le paysage de New York, tel qu'il se présente au voyageur en remontant l'Hudson, est un des plus héroïques du monde : un aspect de tours gigantesques, un peuple prodigieux de flèches se pressant, se bousculant, se dépassant l'une l'autre, immense futaie au pied de laquelle les anciennes maisons de Bowery, à cinq ou six étages (aujourd'hui presque toutes disparues), faisaient l'effet de chaumières, donnant tout de suite la mesure d'un monde à une nouvelle échelle et presque d'une autre planète. New York vous jette à la figure cette vision de sa fougue et de sa puissance ; et le voyageur, avant d'être revenu de sa surprise, a déjà reconnu cette architecture jamais vue et nommé : les gratte-ciel.



Phot. Ollivier.

Fig. 757. — W. T. Dannat : La Robe rouge. (Musée du Luxembourg, Paris.)

Ce paysage déjà classique, que n'eût pas rêvé Piranèse et qu'on a comparé cent fois à celui de San Gimignano, n'a pas quarante ans d'existence. C'est aux environs de 1890 que furent construits les premiers *sky-scrapers*. Que les maisons poussent en hauteur partout où le terrain est cher et où beaucoup d'hommes sont forcés de vivre ensemble, c'est une loi qui s'est vérifiée de tous temps, dans l'antique Suburre comme dans la Venise du moyen âge. Cette poussée était cependant limitée par des raisons très claires : la solidité de la construction, la difficulté de gravir fréquemment les étages, dans des maisons où l'eau et le bois devaient se transporter à dos d'homme, opposaient des obstacles invincibles. Depuis des siècles, l'élévation moyenne des maisons se trouvait pratiquement bornée à cinq étages surmontés généralement d'un étage de mansardes. Le sol, dans la plupart des villes, n'aurait pas supporté une charge supérieure. Celui de l'île de Manhattan, sur lequel New York est construite, est une roche granitique recouverte d'une couche de

sable et qui, une fois mise à nu, offre un socle capable de porter une charge illimitée. La pratique de l'architecture en fer (la Halle au blé et le pont des Arts à Paris datent de 1809 et de 1825) allait permettre de monter rapidement des bâtisses d'une hauteur indéfinie sans tenir compte de la résistance. L'invention des ascenseurs supprimait la fatigue; celle de l'électricité écartait le problème de la lumière. On pouvait désormais doubler et même tripler la hauteur des maisons. Les premières, qui n'avaient encore que douze ou quinze étages, s'appelèrent *elevator-buildings* (immeubles à ascenseurs), en raison du trait pratique qui en avait permis la construction.

Ces immeubles, déjà presque partout remplacés, étaient des immeubles à bureaux et se trouvaient cantonnés dans le quartier des affaires, dans cette partie basse de la ville appelée la *City*, le quartier des magasins, des banques, du commerce, car, en Amérique comme à Londres, on a vu de bonne heure s'établir cette topographie qui sépare le travail de la vie domestique. L'Américain ne travaille pas chez lui. Paris subit depuis vingt ans la même transformation. La ville des affaires divorce de plus en plus de la ville où l'on vit. Cette division automatique a précédé le système des zones, établi aujourd'hui par les municipalités et qui distingue nettement le quartier du *business*, celui des « résidences » et enfin la partie libre, non soumise aux servitudes spéciales qui affectent les deux premières. D'où la nécessité d'organes de transports puissants (*elevated railway*, *subway*, ce dernier fonctionnant depuis 1904), capables d'assurer le va-et-vient et d'exécuter en quelques moments la concentration quotidienne de plusieurs millions d'individus sur un espace de quelques kilomètres carrés, concentration qui explique elle-même l'invraisemblable poussée des bâtisses où tant d'hommes se trouvent contraints de s'entasser pour la journée avant la dislocation du soir, qui les rend harassés à leurs familles ou à leurs plaisirs.

Le gratte-ciel n'est donc pas, comme on se l'imagine en Europe, le type normal de la maison américaine. C'est un phénomène circonscrit à quelques endroits de grandes villes qui sont en même temps de grands centres industriels, à certains quartiers de New York, de Chicago, de Philadelphie, de Detroit, de Pittsburgh. Il est vrai qu'ils y deviennent de plus en plus nombreux. A New York en particulier, ils envahissent tous les jours, en dépit des règlements de police. Les demeures privées déménagent ou périssent étouffées, battent en retraite pour faire place aux géants. La Cinquième Avenue, qui était il y a vingt ans le quartier patricien, le boulevard des milliardaires, s'est trouvée déclassée, comme il est arrivé pour les Champs-Élysées, et s'est hérissée de *buildings*. Une frénésie de hauteur et de vitesse modifie d'année en année, presque d'instant en instant, la physionomie de la ville. En quelques

mois on voit jaillir des tours de quarante étages, une chaussée se construit sur un chemin de fer qui superpose lui-même sous cette chaussée ses deux étages de voies en souterrain. Cette circulation, ce branle-bas d'autos, de trains, de métros, enterrés, suspendus, donnent à toute la vie un rythme accéléré : dans ce remue-ménage où les *buildings* s'achèvent en quelques semaines, dans cette mobilité incessante, ce torrent de hâte et de bruit, d'où s'échappent entre les pavés les fumées des génératrices de chauffage et d'électricité, dans ce prodigieux brassage



Wide World Photo.

Fig. 758. — New York : vue aérienne.

de matière, il semble que les atomes soient entraînés par un cours plus rapide qu'ailleurs, où il n'y a plus rien de fixe, où les choses s'associent et se désagrègent, se font et se défont comme les nuées, où les formes gigantesques et perpétuellement renouvelées s'engendrent et se succèdent avec un caractère d'hallucination, comme les enfants du délire.

Esthétique du gratte-ciel. — Cette architecture en hauteur, fille de la nécessité, et qui dépasse les audaces de la pure fantaisie, est jusqu'à présent la création la plus originale de l'art américain. Sans le vouloir, bien loin de là (comme du reste il arrive toujours), l'architecte fut mis en demeure de trouver du nouveau. Il se vit contraint d'inventer. Depuis cinquante ans, il se traînait dans les répétitions des vieux modèles européens qui suffisaient tant bien que mal aux besoins d'un pays encore



Wide World Photo.

Fig. 739. — New York : vue aérienne.

mal éclairé sur ses virtualités. Cette fois les vieux moules éclatent, les cadres se brisent : il fallait sortir du « tout fait ». L'architecte qui eut l'idée du premier *building* créait un thème qui allait révéler l'Amérique à elle-même, lui permettre de libérer sa nature « démoniaque », comme, dans le poème de Poe, volète sur la tête de Minerve l'oiseau bizarre, la volaille fatidique qui croasse *Never more.*

En moins d'un demi-siècle, ont déjà eu le temps de se succéder trois ou quatre générations de *buildings.* La première a déjà entièrement disparu. Le Flat iron Building (le « Fer à repasser »), construit par D. H. Burnham aux environs de 1900, n'a que vingt étages et doit sa célébrité à la couleur de son grès rouge et à sa forme particulière, semblable à une immense étrave fendant les flots humains que roulent les fleuves de Broadway et de Fifth Avenue. Quelques années plus tard, le Woolworth Building (1908), construit par Cass Gilbert, architecte de la nouvelle Douane, marque une seconde étape et un bond en hauteur : ses quarante-cinq étages culminent à cent cinquante mètres (la hauteur de l'aiguille de Strasbourg). Monument décisif, conquête impétueuse de l'espace. C'est une œuvre qui a fait époque, un des classiques du genre : elle en détermine une fois pour toutes la silhouette et les lois, la large base et le corps immense d'où jaillit une tour centrale, cette grande forme en pyramide dessinée par des groupes d'étages en retrait les uns sur les autres et d'où file en plein ciel l'irrésistible flèche. Plus encore que la forme, ce monument a fixé la « mystique » du *building* : le fondateur, ce Woolworth qui réalisa des millions en vendant des objets à deux sous, a voulu y faire lire en caractères saisissants sa foi dans le triomphe des multitudes, dans la toute-puissance du nombre. Sa termitière serait la « cathédrale du travail ». C'est sans doute ce qui a guidé Cass Gilbert dans le choix du « style » ornemental, qui est la partie faible du monument : comme si le style ne résultait pas de la conception, mais consistait en un décor que l'on applique à volonté sur une carcasse pour lui donner un caractère. C'est ainsi qu'on s'étonne de voir que l'entrée de cette tour si moderne est une copie de la porte du Municipe de Pérouse, faite pour un monument d'une échelle toute différente, et que les fenêtres, à chaque étage, ne font que répéter en bronze, avec une grande monotonie, le motif d'une balustrade de dessin flamboyant[1].

Ces guenilles gothiques accrochées, comme une lessive dans les rues de Naples, aux flancs du monstre, montrent quelle peine l'artiste le plus original éprouve à secouer le passé. L'école américaine n'est que

1. A Chicago, le Temple Building, édifice à bureaux, arbore une chapelle et une longue flèche gothique, qui (le mélange admis) a du moins quelque à-propos ; mais ce mélange même du profane et du sacré s'explique comme une église au milieu d'un village. Le *building* est une ville érigée en hauteur et qui porte sa flèche sur la tête comme un chapeau, voilà tout.

trop pleine de ces « revenants ». Il lui a fallu plus d'une bévue pour reconnaître que la tradition ne consiste pas dans l'usage d'une certaine bienséance, mais dans l'application logique de principes. Un des problèmes qui se posaient était de donner un rythme à ces constructions démesurées, qui avaient contre elles la répétition régulière de centaines de fenêtres. Quelle que fût la hauteur, ces trous d'écumoire devaient faire une impression mesquine. Les artistes essayèrent de pallier ce défaut en marquant fortement des divisions ascendantes, en groupant les fenêtres par des arcs et des pilastres, en établissant des corniches saillantes que surmontait un couronnement. Un des exemples les plus heureux fut donné par Paul Crest au Bureau International des Républiques américaines, à Washington, magnifique construction formée d'un carré plein porté sur des arcades et que surmonte une colonnade terminée elle-même par une puissante corniche : l'ensemble présente l'aspect d'un colossal palais.

Mais il fallait bientôt s'avouer que ces expressions d'école ne formaient qu'un placage, un trompe-l'œil sans utilité et dont il valait mieux se passer puisqu'il ne traduisait aucun trait réel de l'architecture. Ces restes de langage classique n'avaient plus rien à faire dans un genre de monuments qui n'est qu'une cage d'acier, et servaient seulement de masque à un squelette de fer.

Le bâtiment de l'*Équitable*, à New York, est le premier qui eut le courage de ne pas se déguiser : il éleva d'un seul bloc ses murailles vertigineuses et ses parois lisses, sans cordons, sans moulures, sans aucun autre dessin que le gril de ses mille fenêtres, — ne comptant pour l'effet que sur l'impression produite par sa formidable masse.



D'après Cestre, *Les États Unis*. Larousse, éd.

FIG. 740. — Temple Building, à Chicago.

L'Équitable Building conservait toutefois une dernière survivance : les escaliers n'ont pas encore disparu. On circule d'un étage à l'autre comme dans les maisons d'il y a quarante ans. Dans les *buildings* construits après 1910, comme dans le Telegraph and Telephone Building de Bosworth, et surtout le Telephone Building, de Ralph Walker, à New York, cet organe suranné a achevé de disparaître. L'escalier se réduit à une échelle de secours, simple appareil de sauvetage suspendu à l'arrière du bâtiment, pour servir en cas d'incendie. Tout le trafic intérieur s'opère par des ascenseurs. Le bâtiment devient l'expression de cet orga-

nisme. Toute cette architecture est fonction de la mécanique et de la métallurgie. Le squelette d'acier se monte sans échafaudage, se rive et se boulonne comme des rails de chemin de fer : le tout porte sur des galets d'acier posés à plat sur le granit et noyés dans le ciment. (A Chicago, où le terrain est la fange marécageuse du Michigan, cet appareil est remplacé par d'immenses semelles, des péniches de ciment armé, constituant un sol artificiel et relativement élastique.) Au rez-de-chaussée, une large galerie traverse le bloc de part en part et conduit directement à la cage des ascenseurs, aux groupes élévatoires qui parcourent sans cesse le monument dans sa hauteur. Parmi ces ascenseurs, il y a des express qui jaillissent au vingt-cinquième étage. On change de voiture pour s'arrêter aux étages intermédiaires. La machinerie, les treuils, les moufles électriques, tout ce qui fait mouvoir cette prodigieuse horlogerie se trouve enfermé dans le beffroi qui surmonte la maison et contient les commandes, les centres moteurs, le système cérébral. Les chaudières et souvent différents services de coiffure, de piscines, de restaurants se trouvent aux divers étages du sous-sol.

Une profusion de lumière électrique dispense l'architecte de se préoccuper du problème de l'éclairage. Pas de cour intérieure, pas de jours de souffrance. Tout le monument, citadelle où s'abritent et travaillent jusqu'à dix et quinze mille personnes, s'explique par cette épine dorsale, par cette cage des *lifts* dont la course incessante fait la vie de l'immense tour. Architecture d'un style vraiment nouveau, cette fois, aussi neuve que les *trusts*, les *concerns*, les *cartels*, les *standard companies* qui ont bouleversé les conditions de l'industrie : aux vieilles mœurs du travail, aux villages ou aux bourgs de plaine, aux petites entreprises dispersées et indépendantes se substitue une organisation qui concentre dans les mêmes mains des mines, des canaux, des chemins de fer, des flottes, — cette féodalité des Vanderbilt, des Carnegie, des Rockefeller, des Ford, système « vertical », groupes de groupes, principautés du pétrole, de l'acier, de l'auto, qui reprennent naturellement dans le langage monumental des formes analogues aux burgs de la Dordogne et au donjon de Coucy.

Les derniers gratte-ciel. — Il faut avouer pourtant que le *building*, sous sa forme la plus aride, par exemple dans le bâtiment de l'*Équitable* ou dans celui de la *Bell Co.*, à Saint-Louis, est une chose purement abstraite, sans qualités plastiques, à peu près aussi gaie qu'une caserne ou une prison. Sa carcasse de fer et sa silhouette rigoureuse atteignent à un état de sécheresse rebutante. Plus rien de donné, de gratuit, plus de jeu, plus une ombre de ce qui fait une création libre et d'où naît le plaisir. C'est le règne du désespoir, une vision de géhenne admi-

nistrative, qui ferait trouver par comparaison une fontaine de fraîcheur dans le roc de l'Escurial. Il n'y reste plus rien pour la sensibilité.

Il n'y a pas d'architecture sans ce je ne sais quoi, sans cette vie de l'émotion, sans une vertu décorative. D'autre part, ce décor ne saurait s'appliquer du dehors, et les éléments de la construction se prêtaient mal à l'ornement. Dans la construction en fer, les murs et les parements ne sont qu'un remplissage n'ayant qu'une valeur d'écrans. Ces paravents se font en briques, pour des raisons de légèreté, de maniement et de sécurité, qualités que n'offre pas au même degré le béton. Les briques viennent ordinairement d'Angleterre ou de Hollande. On s'en sert pour envelopper les tiges de fer de la charpente et les préserver du contact de l'air. La légèreté de ces matériaux permet des cloisons doubles, que sépare un matelas d'air, avantage qui assure l'isolement et ménage un espace pour la tuyauterie. Le *building* se réduit, pour l'épiderme, à une poterie, et ce fait est devenu le principe d'un décor qui consiste avant tout dans la pose des lits de briques et dans les effets de la couleur. Au Rittenhouse (Club athlétique) de Philadelphie, l'architecte Zanziger compose une vraie tapisserie de briques roses, ambrées et couleur d'aubergine, qui, du haut du balcon, tombe comme un tissu d'Orient sur le grand nu de la façade. L'exemple-type est celui du Radiator Building, à New York, par Raymond Hood (1924), cette tour de briques d'un noir violet, obtenu par un bain de manganèse, et surmontée d'une pyramide de pinacles dorés, qui ont fait baptiser ce monument la « Dent de nègre ».



Phot. *Chicago Tribune*

Fig. 741. — La tour de la *Chicago Tribune*, à Chicago.

Aujourd'hui le gratte-ciel semble parvenu pour quelque temps à la possession de sa technique et à un état relatif de stabilité. Il ne faut pas croire qu'il continuera de gagner en hauteur. Passé une certaine limite, cette hauteur ne paie plus : on perd en *lifts* ce qu'on gagne en *floors*. Le *building* s'équilibre entre trente et quarante étages. Ce tassement provi-

soire permet de soigner la forme et d'y porter plus d'attention qu'on ne faisait naguère, pendant la période du *rush*. La silhouette du *building* n'est plus forcément celle d'une cheminée donnant l'impression de la fuite dans les nues. Elle recherche au contraire une carrure majestueuse, la sensation de l'épaisseur. Témoin le magnifique *building* élevé par Whitney Warren à côté de la gare centrale, à l'entrée de Park Avenue (1927) : ce monument, qui loge les services du chemin de fer, n'est nullement traité en style bureaucratique. Près de la gare, conçue elle-même comme la porte de la ville, ce monument puissant enjambe l'avenue, servant à la fois de fond de décor à une double perspective et d'arche reliant la Cité à la ville des résidences. La chaussée montante et descendante passe sous sa double ouverture. Les parties à portée de la vue sont sculptées de trophées et traitées en arcs de triomphe. Au-dessus se développe le vaste monument d'où se détache, aux deux tiers de l'élévation, un campanile puissant, formant une sorte de panache. Toute cette ordonnance impose par un air de grandeur, par un mélange de parties précieuses et de grands « volumes », par les proportions si justes de ce colosse[1]. Cet édifice fait école et sert de modèle aux nouveaux *buildings* babyloniens de Chicago : prodigieuses masses de l'Opera Building (par Graham, Probst et White), immense buffet d'orgue, aux proportions de montagne, et les terrasses du *Daily News* (par Hollabird et Roche), qui surpassent ce qu'on rêve de Suse et de Persépolis. Enfin, dans le *building* de la *Chicago Tribune* (1928), qui se dresse à Chicago, au bout du quai du Michigan, Ralph Walker est parvenu à un modèle parfait (fig. 741) : la tour, de la forme la plus noble, flanquée d'une autre plus petite, est une sorte de monolithe, une dent basaltique comme la roche du Puy, où l'artiste s'est attaché à rendre sensible et varié le mouvement des verticales, modulant son tracé, diversifiant les épaisseurs, créant des divisions et des nervures rythmiques et modelant enfin sa tour comme une colonne cannelée ou un fût de pilier gothique. Pour la première fois, le monument a un dessin, ce grand corps a de l'intimité, des finesses, des rapports, de la délicatesse, une douceur qui lui vient sans doute de la courbe légère du linteau des fenêtres, une vibration, une atmosphère : la lanterne qui le couronne, entourée de pinacles et de contreforts rappelant ceux de la tour de Beurre, lui met sur la tête une aigrette et comme une flamme de couleur.

Une des nouveautés du gratte-ciel est la suppression du toit : ces tours se terminent en terrasses. Depuis les nouvelles ordonnances sur le *zoning*, qui imposent certains règlements et obligent les architectes à construire en gradins pour ne pas condamner les rues à être des cre-

1. C'est encore à Whitney Warren qu'est emprunté le nouveau plan de circulation à Chicago, plan qui consistera en étages d'avenues superposées, réunies par des rampes.

vasses d'ombre, ces terrasses se multiplient : elles deviennent un des caractères de la nouvelle architecture. L'horizontale reparaît. De puissants épaulements appuient les verticales. Vu d'en haut, en avion, ou plutôt encore du sommet du Woolworth Building, le paysage de Manhattan, entre les bras de son énorme fleuve que traverse le pont de Brooklyn, prend son véritable sens : à perte de vue, le damier régulier des rues et des avenues que traverse en écharpe l'artère de Broadway et d'où émergent çà et là les silhouettes des hautes tours, leurs plates-formes rayonnant à diverses hauteurs, comme des dalles aériennes, des tables d'orientation dont les prolongations idéales marqueraient les plans de l'espace. Ville de force et de matière dont le spectacle finit par égaler la vision des villes de songes, les pylônes, les terrasses, les temples de la légendaire Ninive de Sémiramis. La nuit, quand la cité aux dix millions d'âmes s'engloutit dans le sommeil après son orgie quotidienne de mouvement et de bruit, la flotte de ces hautes mâtures s'allume comme une étincelante nébuleuse, et la famille des phares continue de veiller là-haut dans le gouffre bleu, en plein ciel, escadre de lueurs à l'ancre sur l'océan nocturne, poursuivant au-dessus des têtes des dormeurs, dans le royaume des rêves, la fantasmagorie de la vie.

Architecture industrielle. — Mais le gratte-ciel, s'il est l'expression populaire, est bien loin d'être la forme unique de la nouvelle architecture. Ce qu'il y a peut-être de plus original en Amérique est ce qui ne prétend pas à l'art et n'a pas de nom dans les manuels, certaines formes qui n'ont pas été plus prévues par Vitruve que la locomotive, qui sortent décidément de toutes les classifications et relèvent plutôt de l'outillage et de l'industrie que des besoins esthétiques et de la famille du Parthénon. C'est là pourtant que l'Amérique est parvenue le plus sûrement au caractère monumental.

Cette construction d'usines, d'ateliers, de magasins échappe bien entendu à tout vocabulaire d'école et ne saurait avoir d'autre objet que l'utilité pratique. Mais le génie pratique y a fait trouver des solutions dont l'art sera un jour forcé de tenir compte : par exemple, dans un garage, les portes, au lieu de s'ouvrir à deux battants, consistent en un volet qui pivote sur sa partie supérieure et vient s'appliquer au toit à l'aide d'une poulie. Économie de temps et de place pour la manœuvre. Les grands magasins de New York et de Chicago, qui sont d'ailleurs moins grands que ceux de Londres ou de Paris, ne présentent plus à leur centre la halle classique montant de fond, réclame coûteuse autant que magnifique et qui représente tant de place perdue et rend le bâtiment inutilisable pour d'autres fins, si la première affaire va mal. L'ancien Wanamaker, dans la VIII[e] rue, à New York, montre encore

un de ces salons qui traversent plusieurs étages. Le nouveau bâtiment en construction n'en a plus. Mais c'est surtout dans les bâtiments commerciaux, sans rapports avec nulle formule antérieure, que le sens de l' « américain » éclate : par exemple le dépôt de *Larkin Soap Co*, à Buffalo (par Frank Wright, qui est là-bas le *leader* de l'architecture moderne, l'équivalent de Perret et de Le Corbusier), composition sévère et admirablement lisible, dont les masses dépouillées stylisent les organes et écrivent la destination aussi clairement que le feraient les étiquettes d'un classeur, ou encore ces silos à blé de Chicago, colossales batteries de cylindres de béton, alignements de siphons verticaux accouplés par des passerelles et que chevauchent des magasins, comme dans un paysage cubiste, — sorte de gigantesque mastodonte mille-pattes, dont chaque patte serait un suçoir, unissant la dimension de l'aqueduc de Ségovie à je ne sais quel fantastique « baroque » américain.

On est ici en plein cauchemar futuriste, dans un monde à la Wells, où les « fabriques » appartiennent à un ordre hors nature et paraissent engendrées dans un cerveau qui penserait par tubes, par prismes et par cubes. De telles créations sont moins des choses que des machines, moins des objets de pensée que de formidables appareils. Cela rompt absolument avec le dictionnaire, échappe à toute convention, et cependant le sens est si clair, la construction si logique dans son aspect de chimère qu'on pense, comme devant les paquebots, à des créatures vivantes et à certaines espèces de bêtes inconnues. De ces travaux d'ingénieurs, quelques-uns, à force d'audace, arrivent à une réelle beauté : tel le pont sur la Delaware à Philadelphie, construit par Modjenski en 1926, colossal pont long de trois kilomètres avec une arche centrale dépassant cinq cents mètres, une chaussée de six voies routières, voies latérales pour trams électriques, plus, en encorbellement, une voie ferrée et une passerelle pour piétons superposées. Le décor, composé par Paul Crest, loin de masquer l'ouvrage de l'ingénieur, n'est là que pour en accentuer le caractère puissant.

Un des problèmes les plus fréquents qui se posent en Amérique est celui des démocraties, le problème des foules, l'art de manier les multitudes. Dans cette science de tracer des cadres, d'organiser la mobilisation quotidienne de millions d'hommes, de diriger, d'huiler les mouvements, l'architecte américain a donné des modèles : la Gare centrale de New York, par Warren et Whitmore, avec ses dispositions grandioses, son luxe de voies d'accès et de sortie, ses trois étages d'avenues dont l'un en souterrain et un autre en viaduc, ses rampes pour piétons et pour voitures, est une sorte de crible intelligent, un organe de triage automatique, où tout est prévu, commode, facile comme les mouvements de la respiration : le grand hall, avec sa voûte de mosaïques bleues,

étoilée de perles électriques, jette au-dessus de cet affairement sa poésie spacieuse et constellée.

Les quatre cents théâtres de New York, entre autres le Ziegfeld-Theatre construit par Urban en forme d'œuf, son millier de *dancings* et de cinémas, qui s'offrent toutes les nuits à la distraction de quinze cent mille personnes, souvent avec un luxe insoupçonné de mise en scène et d'éclairage, sont des ouvrages qui s'imposent à l'attention. L'Amérique est le chantier du monde. Désormais, l'architecte américain n'est plus seulement l'élève de l'Europe : il a résolu des questions, inventé des formules que les artistes européens n'ont plus le droit d'ignorer. C'est lui, il faut le dire, qui a maintenant sur eux l'avantage de l'expé-



D'après Cestre, *Les États-Unis*, Larousse, éd.

Fig. 742. Le stade de l'Université Harvard, à Cambridge, Mass.

rience, mille occasions de construire, de remuer des matériaux (cela, dix ou vingt fois plus qu'eux), sans se voir arrêter jamais par la lésinerie ou le manque de ressources. Il lui arrive de se tromper, mais ce sont des leçons qui servent. Même dans ses erreurs, il y a du bon à prendre, cet optimisme, ce sens du *go* américain, cette élasticité qui permet toujours de rebondir, ne doute jamais et à tout âge se sent capable de recommencer la vie. Il y a dans tout cela un bouillonnement de jeunesse. Et dans quelques monuments, faits précisément pour les jeunes et où l'Amérique a mis sa foi nationale, dans les hippodromes, les stades des universités, les arènes de Harvard et de Colombus (Ohio), dans ce Bowl de Yale, où quatre-vingt mille spectateurs communient dans l'enthousiasme des sports, l'architecture américaine exprime une grandeur impériale et retrouve quelque chose de Rome.

Architecture religieuse. — Un des spectacles les plus stupéfiants de New York, c'est quand, de la plate-forme d'un des *buildings* de la

Cité, au milieu des gratte-ciel, des tours monstres, des colosses du *business*, des architectures déchaînées d'une vision d'Apocalypse, on aperçoit, au fond d'une espèce d'entonnoir, une forme toute humble, grêle et presque risible, petite chose oubliée là comme un joujou d'enfant parmi une forêt d'orgueils adultes, l'ancienne église de Trinity Church, dont la flèche gothique n'atteint pas au vingtième étage des bâtisses nouvelles qui l'étouffent.

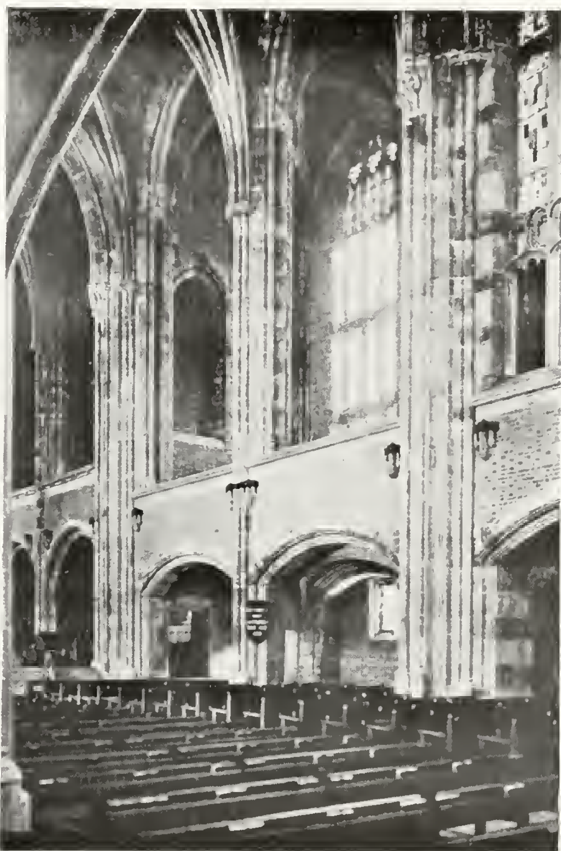
Le contraste est saisissant. Rien ne peint mieux la métamorphose du tempérament américain, le changement d'idéal, qui a remplacé le ciel par la terre, et le vieux piétisme puritain par une mystique des affaires et de l'argent. Où sont-ils, les *Pilgrim Fathers*, les passagers du *Mayflower*, dont quelques-uns peut-être ont des petits-fils endormis là dans l'étroit cimetière autour de la petite église qui a suffi à enfermer leur rêve de l'existence? On dirait qu'une autre race d'hommes a succédé à celle des saints, race d'airain, race de Briarées aux appétits et aux bras immenses, aux rêves grandioses, mais désormais exclusivement matériels et terrestres.

Pourtant on aurait tort d'en juger ainsi. L'Amérique en son fond reste toujours une fondation à demi religieuse. Nulle part les problèmes de l'âme, la préoccupation de la moralité et celle des destinées spirituelles de l'homme ne se manifestent plus vives qu'au pays d'Emerson et de William James. Nulle part on ne construit davantage d'églises. Il arrive que ces églises déroutent nos idées, quand nous les voyons, par exemple, occuper le rez-de-chaussée ou le trentième étage d'un gratte-ciel. Ce trait d'américanisme ne doit pas faire méconnaître que c'est aux États-Unis qu'on trouve peut-être aujourd'hui l'école la plus vivante d'architecture religieuse.

Vivante, à cela près qu'elle invente moins qu'ailleurs et se croit tenue en ces matières à plus de respect pour la tradition : la langue religieuse change moins vite qu'une autre, et aisément prend le caractère d'un langage fixé. Du moins ce langage n'est-il employé nulle part avec plus de sérieux et de conviction. Le grand réveil mystique qui a suivi en Angleterre la propagande de Pugin et de Ruskin, la poésie de Browning, les écrits de Newman, l'exemple des guildes du moyen âge, l'utopie de William Morris et ses effets sur la renaissance des arts décoratifs, tout ce mouvement a eu de bonne heure ses échos aux États-Unis : c'est là sans doute que depuis quarante ans, grâce aux circonstances favorables et à quelques hommes d'un beau talent, il a donné les résultats les plus intéressants.

Je parlais tout à l'heure d'une langue religieuse : en réalité, cette langue varie selon les confessions. L'Église anglicane, dans ses deux branches (épiscopale, presbytérienne), s'attache principalement au

gothique, le catholicisme, au roman, les Églises non-conformistes (congrégationnalistes, unitaires), au style colonial. Ces nuances n'ont rien d'absolu. Les swedenborgiens construisent avec goût (témoin leur nouvelle église de Bryn Athyn, près de Philadelphie); les *Christian Scientists*, au contraire, généralement assez mal, en dépit des immenses ressources de leur secte : leurs temples de Los Angeles et de Palm Beach, par Elmer Grey, sont des œuvres hybrides, charlatanesques, tenant du hammam et du casino.



D'après Mac Farlan Baker, *Am. Churches*. The Am. Arch., éd.

Fig. 743. — B. Goodhue : Chapelle de Westpoint. Intérieur.

Pour s'en tenir aux styles dominants, l'homme qui a donné le ton à l'école néo-gothique est Bertram Grosvenore Goodhue (1869-1924), et nul peut-être n'a marqué davantage son empreinte, depuis Robinson, que ce jeune maître mort à cinquante-cinq ans. Ses premières œuvres, à Ashmont (Mass.), diffèrent peu de celles de son maître, J. Renwick. Mais ses œuvres suivantes, comme Grace Church à Chicago (1904) ou l'église de Saint-Thomas à New York (1906), sont déjà très originales. On est surpris d'écrire ce mot pour des ouvrages qu'on serait tenté de prendre d'abord pour des pastiches : et pourtant, c'est le seul qui convienne, tant l'artiste, à force d'amour, a su s'assimiler le style du moyen âge, s'en faire une seconde nature. C'est un cas de résurrection qui paraît à peu près unique. Ces œuvres de Goodhue n'ont rien de commun avec le gothique « victorien » ou avec celui d'un Viollet-le-Duc. Bien loin de chercher la rigueur, une sorte d'académisme, la froide unité de Sainte-Clotilde, ce qui séduit l'artiste, c'est justement l'asymétrie, les irrégularités, l'imprévu des vraies œuvres du moyen âge; c'est leur aspect de choses vivantes, la patine de l'âge, jusqu'au sourire charmant des lichens et des mousses; ce sont ces subtiles déformations, si bien étudiées par Goodyear, qui prêtent à l'art gothique la souplesse de

l'art grec. Avec une science consommée, le maître se garde de prêter à la langue gothique une pureté chimérique qu'elle n'a jamais eue : il lui garde la saveur d'un langage vivant. Toutes les ressources de cet art merveilleux, les trésors de son vocabulaire, n'ont pas de secrets pour lui. Et, plus encore que de sa science, il se sert de son cœur : c'est chez Goodhue qu'on assiste à cette transformation du calvinisme, qui lui rend l'émotion, les puissances du sentiment. Il a fait rentrer dans le temple le mystère. Il faut comparer au gothique de 1840 son admirable église de l'Intercession, à New York (1914), pathétique séjour des ombres religieuses, que deux grandes verrières sanglantes, vers l'autel, inondent de la pourpre du Saint-Graal ; il faut voir la chapelle militaire de Westpoint, le Saint-Cyr des États-Unis, avec son intérieur familier, héroïque, et sa nef simple, bordée d'enfeux, à laquelle des rangées de drapeaux donnent une gloire funèbre de chapelle des Invalides.



D'après Hamlin. *The American Spirit*, Yale Univ. Press.

Fig. 744. — Lincoln Memorial, à Washington.

Grâce à Goodhue, le protestantisme, qui jadis avait tant martelé de statues, s'est mis à en sculpter de nouvelles : sans doute se passera-t-il longtemps avant qu'il ait pu rendre au monde ce qu'il a détruit; du moins ne saurait-on citer, dans la sculpture moderne, d'ensembles comparables aux portails de la Trinité de Boston, par Cairns et Mora (1896-1898), de la cathédrale de Baltimore ou de la chapelle de l'Intercession. Au portail de Baltimore (1913), parmi vingt figures dans les niches, on admire au sommet du gâble la figure du Christ vêtu en prêtre, les bras en croix; au tympan, la Vierge en majesté entre deux donateurs. Il est remarquable de rencontrer en Amérique, au début du xxe siècle, un morceau de statuaire tel que l'Europe n'en a plus fait depuis le moyen âge.

Louis Sullivan a pratiqué, en même temps que Goodhue, le même romantisme ému qui éloigne l'idée de pastiche et touche par un accent sincère. Aymar Embury, au contraire, suivi par Dow, par Ernest Green,

par Louis Jallade, par Howell et Stokes, revenait aux vieilles traditions de la Nouvelle-Angleterre, au style délicat et néo-grec de Jefferson. Ils remettaient en honneur les aimables *meeting-houses* à boiseries blanc et or, les frontons, les colonnes ioniques, la frugale innocence chère au bonhomme Richard. Mais aucune de ces copies ne vaut le sobre mausolée de Lincoln, par Henry Bacon, sévère temple funéraire qui mire ses colonnes inverties et la dalle massive de son entablement au bord du Potomac, en face de l'obélisque du fondateur de la République, dans un lac circulaire, aux Champs-Élysées de Washington.



D'après *Fr. Lloyd Wright*, Cahiers d'art, éd.

Fig. 745. — Frank Lloyd Wright : Maison Boonley, à Riverside, Ill.

Architecture domestique. Villas et jardins. — On se figure trop volontiers l'Amérique sous la forme d'une monstrueuse usine, et la vie qu'on y mène comme des travaux forcés dans un enfer de cheminées, de forges et de gratte-ciel. En réalité, cet aspect des choses ne représente pas la moitié de la vie américaine. L'Américain fait deux parts du temps : celle qu'il donne aux affaires et la seconde, qu'il garde pour son intérieur. Il a conservé bien plus que nous le goût de la maison, du toit individuel sous lequel habite une seule famille. Seule la crise domestique a multiplié depuis peu, dans quelques grandes villes, les *buildings* à appartements, où les locataires trouvent un régime intermédiaire entre l'intimité et les commodités du club ou de l'hôtel.

La poussée des affaires, qui a fait évacuer par les particuliers la Cinquième Avenue, a eu des résultats heureux. Les multi-millionnaires ont saisi l'occasion de s'évader des opulences de la ville et de faire construire ailleurs plus discrètement. Cet ancien luxe de nouveaux riches, à la mode de 1880, qui s'étalait encore il y a une vingtaine d'années le long de cette voie aristocratique, n'est plus qu'un souvenir balayé par les commerçants et les démolisseurs. On ne construira plus à New York ces palais des bords de la Loire, qui faisaient rage au temps

de Hunt, et que l'argent des propriétaires rendait à la fois sépulcraux, comiques et agressifs. La dernière de ces demeures aura été celle de Frick, léguée d'ailleurs à la Nation, avec ses splendides collections, par ce roi du charbon et du fer. Le dernier mot est aujourd'hui de se contenter en ville d'un simple pied-à-terre, arrangé dans un style charmant et raffiné par une Elsie de Wolfe, une Nancy Mac Clelland, reines des *interior decorators*, et d'avoir aux environs, à une ou deux heures d'auto, une maison des champs entourée d'un parc et de fleurs.

L'Américain, comme son ancêtre l'Anglo-Saxon, a le goût très vif de la nature. La tension des affaires lui en fait une hygiène et une nécessité. Mais c'est plutôt encore chez lui un besoin de l'imagination et un penchant secret de l'âme : la première expression du lyrisme américain n'a-t-elle pas été le paysage d'Inness et de l'École de l'Hudson? Aujourd'hui encore, rien ne lui plaît tant, chaque fois qu'il peut s'échapper, que les parties de chasse ou de pêche dans les montagnes de son pays; en dépensant son énergie, cet homme actif aime le contact des choses fraîches et pures. Le cimetière où il repose n'a pas l'air tourmenté des nôtres : on y voit moins de tombes que de plantes et moins de marbres que de verdures; bois sacrés, calmes pelouses, ombrages propices aux derniers rêves.

Tous les alentours des grandes villes, dans un rayon de quinze à trente ou quarante milles, sont ainsi peuplés des villas des Crésus américains. Il est presque impossible de donner une idée de cette architecture : à peine quelques châteaux de grands industriels allemands, quelques villas de la Côte d'Azur offrent-ils, en petit, une image de ce qui se passe de l'autre côté de l'Atlantique. Ici encore, pour deux ou trois maisons que l'on bâtit en France, il s'en construit cent en Amérique. C'est bien, comme on l'a dit, la dernière « poussée monumentale » qui se soit produite dans le monde. Nos vieilles contrées n'ont rien vu de semblable depuis cent cinquante ans. Bien entendu, rien de plus varié que cette production immense; tout dépend des goûts de l'architecte et du propriétaire. A peine peut-on parler d'un style régional. Cependant, entre les États du Maine et de la Virginie, c'est le charmant style colonial qui donne le ton ; en Floride et en Californie, le climat et l'histoire conseillent la manière espagnole et le type de la *quinta* ou de l'*hacienda*.

Les plus magnifiques villas se groupent aux environs de New York et de Philadelphie, particulièrement à Newport, dans l'État de Providence, la perle des plages de l'Atlantique. Les deux îles de Long Island et de Rhode Island se disputent la gloire des maisons les plus somptueuses. L'architecte Horace Trumbauer a construit quelques-unes des plus célèbres : celles de E.-J. Berwind et de Mrs. Rice à Newport et, près de Philadelphie, le palais de Joseph E. Widener (que le propriétaire vient

d'offrir au pays avec son musée inouï, le plus beau d'Amérique, contenant treize Rembrandt) et l'admirable Chesnut-Hill, résidence de M. Stotesbury. Toutes ces demeures de style français, nobles variantes de l'hôtel Biron, entre Mansart et Gabriel, sont reconnaissables au couronnement en forme de balustrade qui dissimule la toiture et profile son diadème souriant sur le ciel.

Mais la plus grande beauté de ces maisons, ce sont les jardins. Les fortunes françaises ne peuvent plus que bien rarement se permettre le luxe d'entretenir de vrais parterres. Les plus beaux jardins de notre



D'après Gréber, *L'Architecture aux États-Unis*, Payot, éd.

Fig. 746. — Bibliothèque Widener, Université Harvard, à Cambridge, Mass.

temps ont été dessinés aux États-Unis. Déjà, dans quelques-unes de ses nouvelles, Edgar Poe, tant aimé de Baudelaire, avait exprimé la poésie profonde du jardin classique, cet art d'intellectualiser les choses et de styliser la nature. Dans cette profession délicate du *landscape architect*, qui consiste à dessiner des plans, à encadrer des perspectives au moyen de parterres, de bassins, de rideaux de verdures, un des nôtres, M. Jacques Gréber, a réalisé des merveilles : c'est lui qui a dessiné à Chestnut Hill et chez M. Widener des jardins dignes de Vaux, de Chantilly et de Versailles. C'est à lui qu'on a demandé le dessin de Park Way, la vaste avenue qui conduit au parc de Fairmount, le bois de Boulogne de Philadelphie, trait d'union magnifique qui marie la ville et la campagne par-dessus une colline où s'élève le musée des Beaux-Arts.

La sculpture : O' Connor, Manship. — En somme, l'Amérique a bâti sa maison. « Une architecture domestique saisissante de beauté et de style, une architecture commerciale logique et distinguée, une architecture publique magnifique de force, de culture, de raffinement et de noblesse » : c'est en ces termes qu'un Américain pouvait naguère résumer, sans trop d'exagération, le travail accompli. Le cadre était créé, il ne restait qu'à le meubler.

Les conditions, en quelques années, avaient changé de face : quelle différence avec le milieu du siècle dernier, avec cette solitude et cette absence de traditions, où des sculpteurs comme Greenough avaient dû faire leurs débuts! Partout, au contraire, vers 1900, les écoles, les modèles s'étaient multipliés; la richesse s'était accrue dans des proportions fabuleuses et avait eu le temps de s'éduquer. Les musées commençaient à faire concurrence à ceux du Vieux-Monde : désormais, les plus belles choses en tout genre, la fleur et la crème de l'Europe étaient, par le droit du dollar, drainées par l'Amérique. Déjà rien ne pouvait se comparer aux trésors des collections de Pierpont Morgan ou de Frick à New York, de Mrs. Gardner à Boston, de J. Widener à Philadelphie, ou, dans un autre genre, à la collection Freer à Detroit. Du reste, les transatlantiques mettaient New York à six jours de Londres ou de Paris, à dix jours de Naples ou de Rome. Beaucoup d'Américains se trouvaient également chez eux, avaient en quelque sorte un pied de chaque côté de l'Océan. Dès la fin du xixe siècle, les États-Unis possédaient des Écoles d'Athènes et de Rome, un Institut au Caire sur le modèle de nos Académies, et se mettaient à l'œuvre sur le pied d'égalité avec les vieilles nations.

Du reste, qui dit art aux États-Unis dit New York : c'est là (ou dans les environs) que se concentre à peu près toute la vie artistique ; c'est là qu'accourent toutes les vocations du fond du Wisconsin, de l'Indiana ou de l'Ohio. C'est la première étape, le point de mélange avec l'Europe, le port et le vaste entrepôt qui joue un peu le même rôle qui fut jadis celui d'Anvers et d'Amsterdam. Aucune ville du continent n'exerce le même pouvoir d'attraction : c'est le cerveau du pays ; New York pense et invente pour Pittsburgh et pour Chicago. L'Ouest n'a pour lui jusqu'à présent qu'un art, dont il n'a su tirer encore qu'une monstrueuse affaire d'argent, mais qui est appelé peut-être à bouleverser tous les autres : le *movy*, l'art de Hollywood, la peinture animée, la féerie sans limites, les *Mille et une nuits* du cinéma.

Il est rare qu'il se produise dans les arts un changement de décor, une coupure nette comme un coup de hache. L'ancienne génération ne disparaît pas en un jour. En sculpture, les vétérans de 1880, les élèves de Frémiet et d'Antonin Mercié, tiennent toujours la scène : Mac

Monnies est encore sur la brèche, assez vert pour attaquer le bloc de pierre de vingt mètres, la colossale Furie, vengeresse et échevelée, qui symbolisera, entre Varreddes et Meaux, le ressort, l'indomptable héroïsme de la Marne.

Une équipe plus jeune, celle des Proctor, des Grafty (nés en 1862), de Pratt (1867), de Borglum (1868-1922), a continué jusqu'à nos jours les mêmes traditions. Si Grafty se souvient de Chapu, les deux influences dominantes sont celles de Barye et de Rodin : le premier musée de Barye est la Collection Walters à Baltimore, et il y a depuis plus de vingt ans une salle Rodin au Musée de New York. Une salle plus récente comprend les œuvres de Bourdelle. L'action de Saint-Gaudens n'est guère sensible que dans les œuvres d'un Hermon Mac Neil (né en 1866) ou d'une Elsie Ward Herin (1871-1925), auteur d'un charmant *Ange portant un bénitier*, qui mérite de rappeler ceux d'un Antonin Moine à l'église de la Madeleine. Borglum doit son succès à de petits bronzes anecdotiques, à des scènes de la vie du *ranch* et du désert (*Sur la frontière du monde des blancs*, les *Funérailles dans la prairie*) ; mais ses mérites de conteur ne doivent pas faire oublier la science de l'animalier et le don qu'il possède du mouvement (le *Rough-Rider*). Il y a pourtant plus de grandeur dans certains morceaux de Proctor, comme son magnifique *Puma* de Prospect Park, à Brooklyn. Lorado Taft (né en 1860), l'historien de la sculpture américaine, a consacré sa vie à une œuvre bizarre, son vaste monument de Chicago, la *Fontaine du Temps*, sorte de muraille sculptée où s'agite une foule de corps et de symboles, toute une philosophie qui date bien de son époque; l'Amérique pouvait difficilement échapper à ces chimères. Elle ne devait pas manquer non plus à s'éprendre du nouveau « dada » de la sculpture ouvrière mise à la mode en France par Constantin Meunier : il faut avouer du moins



Phot. comm. par Mme Hélène Desmaroux.

Fig. 747. — O'Connor : L'Inspiration.

qu'en ce genre contestable on n'a rien fait de plus curieux que la *Mechanic Fountain* de Tilden, à San Francisco (1899).

Ces erreurs s'expliquent : l'Amérique n'était pas prête pour ce qui est le charme éternel de Rodin, le frisson passionné de la sensualité; il lui était bien plus facile de s'emparer de ses idées. C'était la partie de son œuvre la plus aisément imitable. Ce mysticisme allait trouver dans le celtisme d'un O'Connor (né en 1874) un terrain favorable. Cet Irlandais de la vaste Érin du Nouveau Monde, terre promise des fils de saint Patrick, bien qu'élevé à Londres et en dehors de tout contact direct avec la France, est peut-être en un sens l'artiste le plus pénétré de l'influence rodinienne : seulement il remplace la volupté des sens par le vieux songe d'Irlande, le vague tourment de l'infini. Poisons de l'âme qu'on ne fait pas entrer impunément dans la sculpture. Au début, tant que l'artiste eut le bonheur de rester soumis à une architecture, le dégât se fait peu sentir : ses bas-reliefs de Saint-Barthélemy à New York (1902), longue frise imitée de Saint-Trophime et de Saint-Gilles, ne trahissent encore qu'un émoi qui anime le monument sans le troubler; l'auteur y développe en thèmes pleins de tendresse le double cortège des deux Testaments. La belle porte de bronze, rythmée par des saillies et des ombres profondes, rappelle les reliures d'Évangéliaires. Mais, dans le triple *Calvaire* (1915-1926) et surtout dans l'étrange cénotaphe du *Débarquement* (1927), la surcharge des intentions, la complexité expressive deviennent une cause d'embarras et de balbutiement. La forme se dissout dans le rêve. Les plus curieux décrochements, les pénétrations de la stéréotomie du XVe siècle n'arrivent pas à donner la vie monumentale à ces créations qui excèdent les moyens plastiques et demeurent des concrétions de nuages et de songes. L'auteur a été mieux servi toutes les fois qu'il a été soutenu par la réalité, comme dans sa belle figure de *Lincoln* à Springfield (1916) ou dans son *La Fayette* équestre de Baltimore (1922). Malvina Hoffman (née en 1887) est une élève directe de Rodin : son joli groupe de l'*Offrande* évoque, non sans grâce, le souvenir de *l'Éternelle idole*.

L'immense « demande » de la sculpture qui se fait aux États-Unis, surtout dans le genre de la statuaire commémorative, ne pouvait manquer d'y attirer une colonie étrangère, sûre d'y trouver l'emploi de ses services et de ses talents : l'Alsacien Martiny (né en 1858), des Viennois comme Rhind, Karl Bitter ou Isidor Konti, décorèrent Chicago d'une camelote d'exposition universelle, dans le style agité qui fit fureur de 1890 à 1900 et déchaîna partout ses Pégases écumants et ses quadriges emportés. Parmi ces étrangers, les Italiens se placent naturellement dans un bon rang : Vincenzo Alfano, de Naples, popularisa ses gracieuses nudités à la Canova, suivi par le Bolonais Lentelli (né en 1879),

auteur d'une puissante *Baigneuse*, par Piccirilli, Novelli, Millione, Lorenzani (nés tous quatre de 1884 à 1886) : l'*Age d'or* de ce dernier est un très beau morceau qui se rattache à la famille de la *Vénus accroupie*.

C'est au milieu de cette production passablement désordonnée, où tournoyaient des restes de traditions contradictoires, que paraissait en 1911 une figure presque insolente de jeunesse, grêle et un peu acide dans ses élégances provocantes et ses agaceries de fruit vert, avec une allégresse païenne et pourtant une sorte de réserve où l'on reconnaissait tout de suite la marque puritaine; c'était aigu, primesautier, frais comme l'aurore, sans aucune sensiblerie, un corps de jeune fille presque enfantin, encore un peu garçon, qui dansait, un canard effrayé dans les bras. Cette Tanagra américaine rendait célèbre en un instant le nom de George Manship.



Phot. comm. par M. Vitry

FIG. 748. — Manship : Anadyomène.

C'était l'envoi de Rome d'un tout jeune homme (l'auteur était né dans l'Ohio en 1885); et déjà il s'annonçait en maître. D'une manière tout indépendante, sans avoir passé par Paris (où il ne s'installait qu'en 1921), il faisait le travail qu'accomplissait au même moment un Bourdelle, un Despiau : un goût vif l'attirait vers la Grèce archaïque, les sculptures d'Égine, les bas-reliefs du trône Ludovisi, ces œuvres où s'exprime l'adolescence du monde. Le sens du style, de la forme pure, soumise à certaines lois de rythme et de décor, éclatait dans ces petits bronzes, drus et vivaces, sur des sujets antiques (*Nymphe et Satyre*, *Centaure et Dryade*) qui n'étaient pour l'artiste que des thèmes de scherzos joyeux. La sculpture retrouvait chez ce magicien sa nature d'objet construit et décoré : Manship allait même chercher des modèles jusque dans l'art Khmer et dans l'art roman, avec un génie d'assimilation, une affinité spontanée pour tous les primitifs, les crucifix du XIIe siècle, les Bodhisattvas du Cambodge. L'art semblait avec lui prendre un bain de Jouvence, se lavait de la sueur et de l'odeur de chair qui l'avilit chez les décadents, pour se réveiller immortel.

Le jeune maître était illustre à vingt-six ans. Privilège de la gloire dans un pays nouveau ! L'Amérique reconnaissait en lui sa jeunesse, sa vigueur, ses filles simples et gaies, joueuses de golf et de tennis, sa vision du bonheur et de la beauté. Au même âge, quels obstacles ne rencontrait pas un Rodin ! Les mécènes donnaient à Manship leurs parcs à décorer : à Loreto chez Charles Schwab, à Yonkers chez Samuel Untermeyer, à Biarritz chez Mrs. Anson, l'artiste créait des vases, des termes, des demi-dieux ; la mythologie, l'animal, l'idylle, l'amour, la chasse reprenaient vie sous ses mains au milieu de la nature, comme jadis à Versailles l'Olympe de Girardon et de Coysevox. *La danseuse aux gazelles* (1916), par certaines conventions de symétrie, par un parti pris de sécheresse dans la silhouette et l'arabesque, rejoint les petits bronzes persans, les frises des frontons étrusques. Quelquefois l'artiste se plaît à chercher dans des sujets indiens des motifs d'une beauté antique (*Chasseur indien*, 1915). D'autres fois, il s'exerce à lancer sur la course d'un chien le bond, pris en plein vol, d'une *Diane chasseresse* (1924). Ailleurs, comme dans la stèle de Pierpont Morgan au Musée de New York, il développe le riche décor méplat de la sculpture des Hân. Aujourd'hui, arrivé à l'âge mûr, son talent s'épanouit en des formes plus massives, à la fois plus humaines et plus monumentales : son *Ève* de 1925 est une de ses créations les plus majestueuses ; l'artiste semble parvenu à la beauté classique. Quelques-uns de ses bustes, celui de *J. D. Rockefeller* ou de la *Marquise Cholmondeley*, n'ont guère leurs égaux aujourd'hui que dans l'œuvre d'un Bourdelle. L'Amérique n'a pas produit encore de sculpteur de cette force. L'influence de Manship est déjà considérable ; cet homme de quarante ans fait école : une Cécile de Blaquière-Howard, un C. P. Jennewein le suivent comme, il y a vingt ans, ils eussent suivi le maître du *Baiser*.



Phot comm. par M. Vitry.

FIG. 749. — Manship : Antilope.

La médaille, ou plutôt la plaquette, est un genre importé en Amérique par Saint-Gaudens et qui a pris sur ses traces un grand développement. Le maître en cet art est Victor Brenner (né en 1871), dont la belle médaille de l'Art Institute de Chicago est digne d'un Roty ; quelques-uns de ses portraits abusent peut-être du pittoresque. Ceux de J. Flanagan (portrait d'*A. Saglio*, de *W. Nesbitt Benson*) se rapprochent au contraire des véritables lois de l'art de Pisanello. Il y a de charmantes

médailles de Mrs. Louis Hamilton, de Miss Swinson, surtout de Miss Janet Scudder.

La peinture. — Les peintres comme Whistler et Sargent ont rendu le service de faire connaître à l'Europe l'existence d'un art américain, mais il s'en faut qu'ils soient des maîtres populaires ; l'Amérique a gardé longtemps rancune à ces transfuges et leur préfère encore certains peintres, moins grands, mais plus américains. Nous avons déjà parlé d'un Winslow Homer. Un Thomas Eakins (1844-1916), un William Chase (1849-1916) ont joué un rôle presque égal en adaptant au goût moyen les idées et les formules de l'art européen. L'Amérique leur sait gré de leur caractère national. En réalité, un Eakins, dans ses *Joueurs d'échecs* du Musée de New York, se montre un demi-Manet, un disciple vigoureux des Espagnols et de Courbet : ce qui lui manque, c'est le charme ; pas d'exécution moins sensible, pas de peinture moins aimable et moins voluptueuse. Ce peintre direct et fort est un peintre ennuyeux. William Chase est un praticien qui met au goût bourgeois les thèmes de Whistler : son *Alice*, de Chicago, sa *Dame au châle blanc*, de New York, rappellent très précisément les portraits de *Miss Alexander* ou de *Rosa Corder*, moins le raffinement et l'exquise aristocratie. La poésie se tourne en *chromo* de magazine et n'est guère sauvée que par l'éclat de l'exécution, qui apparaît surtout dans d'excellentes natures mortes (Musées de Brooklyn et de New York). Dewing (né en 1861) conserve mieux la délicatesse whistlérienne, le charme de l'atmosphère et de l'enveloppe dans ses petits tableaux où il transporte quelque chose de l'intimité de Vermeer (*La musicienne*, au Luxembourg, *La lettre*, au Musée de Toledo, une vingtaine de toiles dans la Collection Freer, à Detroit). Mais le *leader* de l'école et le tempérament le plus original est sans doute Childe Hassam (1859-1922) : ce beau peintre, de bonne heure influencé par Claude Monet, épris de la couleur et des caresses de l'atmosphère, a touché à tout dans son œuvre, abordé tour à tour marines, paysage, figures, nudités, tableaux de la rue, tableaux de genre et d'intérieur, toujours sensible,



Fig. 750. — Eakins : Le Violoncelliste.
(Académie de Pennsylvanie.)

toujours spontané et brillant; sa *Fenêtre à New York*, à la Corcoran Gallery, où une jeune liseuse se détache en silhouette douce sur un rideau éclairé, sa *Matinée de Printemps*, à Pittsburgh (une jeune fille debout près d'une table d'acajou, miroir où se reflète le jardin aperçu par la porte ouverte), sont des œuvres qui ont fait école et qui le méritent par une certaine géométrie, un sens de la tache colorée et une délicate musique des valeurs, substitués à la pure description du sujet. Son *Église d'Old Lyme* (Musée de Buffalo) représente le charme sentimental qu'offre à tout cœur américain, sur une place plantée d'arbres, une jolie façade coloniale. *Le retour des troupes* (au Luxembourg) traite dans une autre gamme le thème, cher à Manet, d'une rue pavoisée et frissonnante de drapeaux : impressions elliptiques, colorées, savoureuses, d'un japonisme familier, qui ont décidé en Amérique plus d'une vocation d'intimiste. Un groupe de femmes d'un grand talent se rattache à ces divers maîtres : Cecilia Beaux (née en 1863) est un excellent portraitiste à la manière de Chase et qui, dans sa *Femme au chat*, jolie harmonie en blanc et noir, se souvient de Manet; Elisabeth Nourse se rapproche parfois de Mary Cassatt, et même de la Hollande et des peintres de Delft dans ses intérieurs pleins de tendresse (*Les volets clos*, au Luxembourg); Lilian Genth, au contraire, comme Berthe Morizot, aime à poser au bord d'un ruisseau, sous une ombre soleillée, une jeunesse mutine et innocente, tandis que Theresa Bernstein, dans son excellente toile du *Foyer*, n'est pas loin du Forain mondain et narquois du *Buffet*.



Fig. 751. — Hassam : Paysage.

Un autre groupe reste fidèle à la peinture d'idées et aux traditions classiques plus ou moins renouvelées qui, vers la fin du dernier siècle, formaient encore le fond de l'enseignement académique. Un artiste de haut goût, Bryson Burroughs (né en 1869), directeur du Musée Métropoli-

tain à New York, a fait plus que personne pour maintenir le respect de ces nobles leçons. Ses *Funérailles d'Adonis* sont une composition qui se sent à la fois de Poussin et de Bellini, et où les grâces apprêtées de Frederick Leighton se mêlent au sentiment de Luc-Olivier Merson. Son *Ariane* n'est pas indigne de Puvis de Chavannes et, dans certains morceaux (*Cavaliers au bord de la mer*), il fait penser d'avance à des frises grecques et modernes de Pierre Flandrin. *L'Été*, de Frederick Williams, à la Macbeth Gallery de New York, rappelle au contraire les opulences vénitiennes de Watts. Manfield Parrish (né en 1870) s'est fait un genre de la fantaisie, il a son royaume romanesque, son île de *Comme il vous plaira*: rien de plus populaire à New York que sa légende de l'*Old King Cole*, dans le hall de l'hôtel Knickerbocker, ou encore, à Philadelphie, ses gentilles *Fêtes galantes*, dans un restaurant de jeunes filles. Auguste Tack (1880) est partagé entre ses instincts de décorateur et ses inquiétudes de philosophe, de penseur (*Le Bon Larron*, *L'éternelle maternité*) ; mais il lui est arrivé d'exprimer quelquefois dans un paysage son sentiment de l'infini. H. O. Tanner est un mulâtre à qui l'on doit peut-être, depuis La Farge, les seules peintures religieuses de l'Amérique contemporaine : de petites toiles sales, terreuses, monochromes, avec des éclairages factices et des coups de lanterne sourde à la Rembrandt, mais pleines d'une émotion sincère et qui, quelquefois, font songer aux disciples du maître d'Amsterdam, comme Aert van Gelder ou Geerbrandt van den Eeckhout.



Phot. Giraudon.

Fig. 752. — Cecilia Beaux : La Femme au chat.
(Musée du Jeu de Paume, Paris.)

Mais ces ambitions demeurent en Amérique un peu exceptionnelles. Les préoccupations religieuses débordent peu en dehors de l'église et ne se montrent guère dans les goûts de la clientèle privée. En fait, depuis trente ou quarante ans, la peinture religieuse aux États-Unis se borne presque entièrement au vitrail. Un verrier de génie, Louis Tiffany, eut à cet égard un rôle plus important encore que celui d'un La Farge ; ce fut le Gallé, le Lalique de la Nouvelle-Angleterre : des mains et des cornues de ce magicien sort là-bas toute la renaissance des arts décoratifs. Dans ses célèbres ateliers de la Cinquième Avenue et ce fameux *building*

copié sur le Palazzo Vendramin, il fondait, colorait, mettait à la disposition des peintres une palette éclatante de verres et de cubes de couleurs. Tout ce qui est vitrail, mosaïque profane ou sacrée (la richesse des magnats leur permet là-bas le luxe de cette peinture éternelle) est l'œuvre de ce grand artiste. Bientôt la coutume s'établit de perpétuer dans les églises de chères mémoires par ces monuments diaphanes qui avaient l'irréalité et les couleurs de l'au-delà et semblent des fenêtres ouvertes sur l'autre monde. Le vitrail reprenait ainsi par un détour, dans les



Phot. Giraudon.

Fig. 753. — Tanner : La Résurrection de Lazare.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

églises d'Amérique, sa vie surnaturelle, se chargeait d'espoirs, de soupirs et de mélancolies : il mettait dans nos ombres la présence des âmes et le sourire du ciel. Il est probable que les plus belles verrières contemporaines, avec celles de certaines églises de Cracovie, sont quelques verrières d'Amérique, exécutées dans le style d'Auch ou des Andelys, ce grand style du XVIe siècle, qui fait du vitrail un tableau sans ombres, un rival translucide des fresques : tel le beau vitrail de *Jésus parmi les docteurs*, de l'Université de Princeton, par William et Annie Willett, ou ceux, plus magnifiques encore, de John Connick, le *Crocker Memorial Window* à Saint-Gabriel, Marion (Mass.), *Les Noces de Cana* (New Center, Mass.) ou le *Sinite Parvulos* (All Souls, Bangor, Maine). Ce grand art du

vitrail, somptueux et spiritualiste, complète la renaissance de l'architecture : c'est le joyau le plus pur de l'école américaine.

La peinture (suite). La nouvelle génération. — Toute cette école, toutefois (hormis le vitrail), ne dépasse guère une moyenne honorable, le niveau d'un art d'agrément; il lui manque, dans l'ensemble, l'intérêt spirituel, la grande inquiétude, la fièvre qui ennoblit les recherches, même manquées, d'un Hunt, d'un Whistler, d'un La Farge. La peinture américaine, depuis 1900, semblait se répéter avec une certaine monotonie, se contenter trop facilement d'un air gracieux et élégant de musique de chambre. Plusieurs artistes qui ont aujourd'hui la cinquantaine, H. O. Frieseke (1874), Richard Miller (1875), Rupert Bunny, Myron Barlow représentent avec distinction cet art délicat et un peu menu, ayant pour éternel sujet l'intimité féminine, mais réduite à des éléments un peu fragiles et légers, sans grande profondeur, sans cette gravité cordiale qui prête tant d'élévation aux ménagères de Chardin. Que l'on regarde *Les poissons rouges* ou *La statuette chinoise* de Richard Miller, *La cage d'or* de Frieseke, la formule demeure à peu près invariable dans les données d'une convention mondaine, piquante et décorative, spirituellement relevée de japonisme ou de rococo, telle que Whistler l'avait fixée en se jouant dans quelques tableaux de sa jeunesse. Ce n'est pas beaucoup plus sérieux que de la peinture d'éventails. Ce côté discret, évasif, fait de demi-tons et de demi-mots, d'attitudes neutres, de corps sans saillie, séduit par une certaine réserve puritaine, et excède bientôt à force de fadeur. Les aimables nudités de Frieseke, ces jeunes peaux si veloutées, ces paniers de pêches féminines qu'il étale sur des prairies dans les grands hôtels de Palm-Beach (hôtels Shelbourne, Wanamacker), donnent trop l'impression du vide, de l'artifice : c'est du Renoir sans volupté, sans poids et sans « volume ». Le plus doué de ces peintres est sans doute James Hopkins (1877), le portraitiste en vogue de la bonne société. Robert Spencer (1879) a pourtant plus de véritable raffinement dans ses délicats paysages (*Le pont*, 1914, au Musée de New York; *Le canal*, 1916, au Musée de Detroit), qui rappellent les meilleures des *Notes* de Whistler. Il y a pourtant dans tout cela un grand manque d'imagination, plus de goût que de force : on souhaiterait parfois moins de distinction et plus de brutalité, au besoin un vrai coup de poing.

Cette violence attendue éclate enfin dans les œuvres de quelques jeunes gens, les plus originaux que l'on ait vus depuis longtemps : Jonas Hie (1880), Léon Kroll, George Bellows (1882-1925) ; c'est en eux que s'exprime vraiment pour la première fois le phénomène américain, le rythme prodigieux, l'emportement frénétique de la vie dans le Nouveau Monde. Pour la première fois les amarres sont rompues, un

nouveau langage se crée, comme l' « américain » d'aujourd'hui tend de plus en plus à se différencier de l'anglais. La peinture commence à sentir le vertige des gratte-ciel, à explorer la poésie de ces formes inédites. « Parlez-moi, s'écrie Walt Whitman, d'aller voir les merveilles d'Europe, les ruines des Colisées! C'est ici que j'éprouve le divin. » Rembrandt parlait de même en son temps, refusait de trahir Amsterdam pour toute la volupté romaine. Voyez le tableau de Léon Kroll, *Building New York*, cet immense chantier auprès d'un port, ces colonnes en ruines, et là-bas ces architectures futuristes, ces tours qui montent jusqu'aux nuages : désordre d'un Piranèse de l'avenir, chaos d'un rêve qui s'organise. Voyez *La tranchée de la Culebra*, de Jonas Hie, au Musée de New York : ce point de vue oblique, ce mouvement furieux, ces charbonnages noirs, ces grandes verticales qui sont des fumées de steamers et qui encadrent le tableau de leurs haleines de houille et de leurs colonnes torses et décoratives. On voit paraître les éléments d'un nouveau merveilleux : poétique inédite entrevue jadis par Turner dans son fameux *Rain, steam and speed*.

Mais l'homme représentatif de sa génération, aussi indépendant que le sont en littérature un Dreisel, un Sinclair Lewis, vient de mourir brusquement à quarante-deux ans. Dans cette œuvre si tôt interrompue, l'Amérique tout à coup se reconnaît elle-même, avec son âpre jeunesse, son emportement et, dans l'inachevé, ce je ne sais quoi de tragique et de définitif que donne le sceau de la mort précoce : toutes ces raisons consacraient la gloire de George Bellows. Cet ancien joueur de baseball, riche d'une expérience exclusivement américaine, venu jeune de Columbus, dans l'Ohio, pour gagner sa vie sous le pont de Brooklyn, dans les bouges de Bowery, au pied des écrasants gratte-ciel; ce bon géant qui avait pratiqué les *rings*, les *pubs* et même les *gaols* plutôt que les académies, arrivait à l'art vers l'âge de vingt-deux ans, avec une foule de notions qui ne s'apprennent pas dans les écoles. Il eut le bonheur de tomber chez un maître, Robert Henri (né en 1865), qui a le bon esprit d'enseigner le métier sans se mêler de régenter ses élèves. Le jeune homme avait des dons de peintre, une fraîcheur et une force qui pouvaient faire de lui le premier portraitiste de son temps (portrait d'*Annie*, à Chicago). Mais il préférait le journalisme, le reportage, le terrible pittoresque dont fourmille la vie américaine : émigrants, débardeurs, cuirasses écarlates de paquebots coupant la silhouette des *skyscrapers* de la City, matches de boxe, gigantomachies, pugilats de nègres sur la plate-forme des cirques, sous la douche éclatante des phares, prêches dans les prisons, gestes de *clergymen* cafards devant des chiourmes obscures de forçats abrutis, tous ces spectacles forcenés, tumultueux, tintamarresques s'exprimaient chez le jeune homme en traits inou-

bliables, avec une puissance visionnaire, dans une langue rugueuse et inouïe, cocasse, saccadée, violente et pathétique. Rien de pareil dans l'art depuis les *Autodafés*, les *Garrots*, les supplices, les cauchemars de Goya. Et dans la *Mort d'Édith Cavell*, Bellows, à force de concision, atteignait au sublime des *Misères de la guerre*.

Depuis ce moment, l'Amérique s'est jetée à corps perdu dans le modernisme : elle a aussi ses fauves, ses peintres d'avant-garde, ses cubistes, ses chercheurs de la quatrième dimension. Un Zorach combine Matisse et l'imitation des miniatures persanes, un Man Ray s'évertue en



Fig. 754. — Bellows : La mort d'Édith Cavell.

« interprétations » géométriques des formes et des mouvements, un Morgan Russell tente de rendre sensibles les ondes colorées, les rythmes, les courants, les *gulf-streams* de l'espace. Thomas Benton et John Marin sont de bons disciples de Cézanne; Barry Faulke, dans sa fresque de l'Académie de Rome, affecte l'ingrisme décoratif de Poughéon et de Dupas. Certaines études de S. Macdonald Wright soutiendraient la comparaison avec les meilleures figures d'un Asselin ou d'un Othon Friesz.

« Black and white ». — Il serait vain de prédire ce qui doit sortir de tout cela, lequel de tous ces essais annonce une œuvre d'avenir, plus absurde encore de nier la vie croissante de cette école, l'intérêt du public pour toutes les œuvres du crayon : un mot sur la gravure américaine le montrera.

L'estampe américaine remonte loin : le beau-père de Copley, et son premier maître à dessiner, était le graveur Pelham. La gravure a publié de bonne heure les traits des héros américains, les peintures nationales de West et de Trumbull. Mais l'estampe originale, l'eau-forte et la lithographie ne datent guère que de Whistler : une des premières œuvres connues de celui-ci est une pointe sèche qu'il fit encore cadet à l'école de West-Point. C'est à Paris que l'artiste devait décidément s'éprendre de ce procédé. Ses premières planches, très construites, comme le beau *Rothersithe*, trahissent l'influence indéniable de Méryon. Les suivantes, comme la charmante figure intitulée *Lassitude*, ne sont déjà plus que des croquis, de simples griffonnages; l'artiste découvre le charme du genre, fait d'abandon, de négligence, de spontanéité. Ce n'est qu'une feuille d'album où il laisse parler son impression. Les dernières, comme la série de *Venise*, ne retiennent plus des choses qu'un détail, une allusion, une tache, la bouche d'une vieille porte dans sa barbe de vigne vierge, une ligne irrégulière de *pali*, un frisson de mâts et de drapeaux, un rien qui doit suffire (et ne suffit pas toujours) à recréer tout un décor et toute une atmosphère. On observerait la même évolution dans les lithographies : parti de l'impression monumentale du *Grand-Pont*, qui rappelle les plus beaux « bois » d'un Hiroshigé, l'artiste arrive par degrés à une écriture de plus en plus abrégée et cursive, à des signes qui lui permettent de noter les frémissements de ses *Nocturnes*, les états les plus fugitifs de l'heure et de l'atmosphère. Par de tels exemples le maître fixait les lois du genre et les conditions de l'expression en « blanc et noir ».

Aujourd'hui, l'Amérique reste fidèle à ces leçons : il est impossible de nommer, difficile de faire un choix entre deux cents graveurs. Une partie se rattache à la première manière du maître, à la technique très ferme, très écrite qu'il avait empruntée au puissant graveur du *Quai Notre-Dame* et du *Petit-Pont* : John Taylor Arms, dans ses belles estampes du *Mont-Saint-Michel*, rivalise presque avec le pittoresque d'un Bonington; Frederick Hall, Ernest Haskell, Roi Partridge, Louis Rosenberg ont les mêmes mérites d'éclat, de précision et d'énergie, tandis que Herman A. Webster, dans ses sujets vénitiens, se rapproche de l'art classique de Tiepolo. Wetherill et Winkler préfèrent en revanche la manière abrégée, plus rapide et plus impressionniste de Whistler. D'autres, comme Thomas Nason, remontent au contraire jusqu'aux modèles puissants des « bois » de Holbein et de Dürer. Quelques-uns se contentent du trait presque pur, d'autres l'habillent de hachures et l'enveloppent d'aquatinte. Les plus intéressants, comme John Sloane, dans sa *Leçon d'anatomie*, Henry Wickie, dans sa *Jungle*, Eugen Higgins, dans ses *Inondés du Mississipi*, se servent de l'estampe, après Bellows, pour tra-

duire directement le spectacle de la vie, le rude romantisme, le tragique effroi et la douleur des bas-fonds américains. Ces feuilles ardentes, tumultueuses, ou ces documents, ces caprices tout intimes sont peut-être aujourd'hui le meilleur de l'art aux États-Unis, ce qui en communique le mieux l'impression et témoigne de la vitalité de la nouvelle école. On a le droit d'envisager avec confiance l'avenir d'une force si jeune, et avec admiration l'œuvre qu'elle a déjà accomplie en un siècle.

V. — L'ART AU CANADA

L'art religieux dans la Nouvelle-France. — Il n'y a pas de plus noble histoire que celle du Canada, fondation religieuse illustrée par tant de héros, de saints et de martyrs, ni aucun spectacle plus émouvant que celui de l'aventure qui porta une poignée de Français, depuis les bouches du Saint-Laurent, à la découverte des grands Lacs et de la vallée du grand Fleuve. Par là, la France s'inscrit en caractères ineffaçables dans l'épopée américaine : c'est elle qui a tracé les voies de l'intérieur, ouvert les routes de l'avenir. Elle a trouvé le trait d'union qui relie ces vastes territoires, fait l'unité du continent. Cette œuvre immense n'a pas laissé d'autres monuments qu'un souvenir dans la mémoire et quelques noms sur la carte de l'Amérique.

Mystique, agricole, militaire, telle fut la Nouvelle-France, en cela trois fois française : le prêtre, le laboureur et le soldat en sont le triple fondement, et cette trinité est toujours le même personnage, c'est-à-dire le paysan. Picard, angevin ou normand, c'est le paysan français qui a façonné la terre à sa ressemblance et communiqué à son œuvre sa vertu de durée. En 1763, lorsque le traité de Paris céda le pays à l'Angleterre, l'essentiel était fait et les traits fixés pour toujours.

Ce caractère paysan détermine la nature de tout ce qui se fit au Canada. Les familles transplantées étaient des simples, sans doute, mais qui avaient dans le sang un long héritage de culture ; ce n'étaient pas en vain les fils d'une vieille terre civilisée. Ils avaient parmi eux des charpentiers, des forgerons. Ils emportaient la mémoire des choses aimables qui ornaient leur petite patrie, le goût des arts domestiques. L'humble génie des campagnes natales accompagnait leur aventure, s'asseyait au nouveau foyer.

Dès le début, le Canada fut presque entièrement rural; la seule ville était Québec, qui, par son assiette même, sa situation au bord d'un fleuve, ses étroites rues montantes le long d'un escarpement, au pied de vieux remparts, à l'ombre d'un couvent, offre encore si distinctement la physionomie d'une ville de province française : certaines rues discrètes,

comme la rue du Parloir, ont cet air de solitude et de secrets chuchotés dans le silence, qui fait que le voyageur se croit dans quelque vieux quartier de Nantes ou de Poitiers. Mais, hormis quelques restes de maçonnerie, presque rien n'y est antérieur au milieu du XVIIIe siècle. Le château Ramezay, à Montréal, est une des rares constructions qui remontent au XVIIe siècle : c'est un logis insignifiant, en pierre, solidement bâti sur une cave voûtée ; en guise de plancher, un dallage posé sur des lambourdes en bois. En France, cette bicoque ne serait même pas mentionnée comme une curiosité ; elle prend au Canada une valeur de relique.



Phot. comm. par M. P.-G. Roy.

FIG. 755. — Église du Sault-au-Récollet. Façade.

Les églises furent partout le centre de la colonie. Presque aucune, dans sa forme actuelle, ne remonte au delà de 1700. C'est à cette époque que la prospérité engagea les fidèles à reconstruire presque partout leurs premières chapelles, fondées de 1660 à 1680. Celle de l'Hôpital-général de Québec date de 1671, mais tout le décor en fut renouvelé en 1698, lorsque les Hospitalières succédèrent aux Récollets. La plus vénérable église du Canada paraît être aujourd'hui la paroisse de l'Ange Gardien, qui date de 1675 et a eu le bonheur de venir intacte jusqu'à nous : c'est une nef à six colonnes corinthiennes, soutenant une voûte en plâtre décorée ; le chœur à six fenêtres, sans déambulatoire, se termine par un retable entouré d'une gloire ; les bas-côtés sont recouverts d'un plafond, mais doublés par une tribune. L'ensemble est riant, blanc et or, avec un air de fête, de naïve élégance, comme une mariée de village.

Il subsiste encore dans le pays une vingtaine de ces paroisses du temps des rois de France : paroisses aux noms charmants, — le Cap de la Madeleine, la Pointe aux Trembles, la Jeune Lorette, le Sault-au-Récollet, — qui sont à eux seuls une poésie. Les dimensions sont modi-

ques, la structure très simple, les dehors en général sans aucune apparence : « une propreté modeste en fait tout l'ornement », écrit en 1720 le P. Charlevoix; des murs nus, un pignon, un comble d'ardoises aigu (pour ne pas être écrasé par le poids de la neige) supportant une flèche en charpente, et donnant à l'ensemble une vague silhouette gothique ; maçonnerie sans luxe, sans colonnes, sans moulures, en pierres brutes des champs, ne visant qu'à la solidité. Aucune prétention, mais il suffit de cette forme rustique, de ce clocher délicat aperçu parmi les



Phot. comm. par M. P.-G. Roy.

Fig. 756. — Église du Sault-au-Récollet. Maître-autel.

pommiers, au milieu des immenses plaines du Nouveau Monde, pour restituer à ces campagnes un air irrécusable et une atmosphère française.

Ces ouvrages méritent à peine le nom d'architecture. Mais, à l'intérieur, on est surpris de trouver souvent tous les sourires de la Régence, des menuiseries charmantes, un banc-d'œuvre, une chaire fleurie, des autels finement sculptés, les apprêts intimes d'un salon et d'un reposoir; c'est la grâce rurale, la parure des Fête-Dieu, la tradition des huchiers et des ménagères du « vieux pays ». L'inventaire de ces objets touchants n'ajoute rien sans doute à la liste des chefs-d'œuvre : point de création originale, mais quel charme de retrouver là-bas l'accent français et cette bonhomie spirituelle et le goût du terroir! Les noms que l'on a exhumés des comptes ne sont guère que des noms d'artisans : un Louis

Jacques, les frères Levasseur, « sculpteurs à Québec », un certain Vézina apparaissent de 1720 à 1740, ainsi qu'un entrepreneur, Chaussegros, humbles personnages qu'on n'oserait inscrire sur un catalogue d'artistes, mais qui méritent ici un souvenir reconnaissant, pour ce qu'ils construisirent de français sur ces bords sauvages et dans les cœurs des fils et des filles du pays.

Un trait distingue d'abord ces paroisses catholiques : c'est leur imagerie. L'Église, dans ces contrées barbares, se servit de la peinture comme d'un moyen d'apostolat. Un des premiers soins de Mgr de Laval, premier évêque de Québec, fut d'établir dans son diocèse deux écoles d'arts et métiers, l'une à Saint-Joachim, l'autre au séminaire de Québec, pour l'enseignement de la jeunesse, écoles dont les indigènes baptisés n'étaient pas exclus : les fils des pauvres Indiens se voyaient invités fraternellement à la civilisation. Ces ateliers, où l'on enseignait les éléments de l'art de bâtir, la charpente, la menuiserie et la sculpture sur bois, furent le berceau d'où sortit plus tard l'école de Quevillon.

Un des premiers missionnaires du Canada, le P. Pierron, savait peindre et « faisait merveille avec ses tableaux ». Les sauvages s'en montraient ravis. « Qui eût dit que les Iroquois, décrit la Mère de l'Incarnation, étaient amateurs de peinture ? » La Thérèse du Nouveau Monde décrit ainsi un des chefs-d'œuvre que le Raphaël jésuite barbouillait la nuit pour compléter l'effet de ses sermons du jour : « Il a peint un enfer rempli de démons si terribles qu'on ne peut les voir sans frémir. Il y a sur le devant une vieille Iroquoise qui se bouche les oreilles pour ne pas écouter un Jésuite qui la veut instruire. Elle est environnée de diables qui lui jettent du feu dans les oreilles et la tourmentent dans les autres parties de son corps. Enfin le bon Père fait ce qu'il veut par le moyen de ses peintures. » Un autre artiste, récollet, le Frère Lefrançois, connu sous le nom de Frère Luc, passa au Canada vers 1665 ; mais ses ouvrages se sont perdus, aussi bien que ceux du P. Pierron. Il avait peint une *Assomption* pour l'église des Jésuites et un *Ecce Homo* à l'Hôtel-Dieu de Québec ; deux tableaux de sa main se voyaient naguère encore à Sainte-Anne de Beaupré. La perte n'est pas grande, à en juger par les ouvrages de Frère Luc conservés en France dans l'église de Sézanne et celle de Saint-Jean-Saint-François. Le P. Rasle, l'apôtre des Abénaquis, assassiné par ces Indiens en 1724, et le Jésuite Laure, qui était au Canada en 1711, mettaient, selon la méthode du P. Pierron, l'Évangile en images. Ainsi fit encore l'abbé Picquet (d'autres disent M. Le Guen) dans son Calvaire d'Oka (vers 1740). En 1692, quand mourut la Mère de l'Incarnation, le gouverneur Courcelles prit soin de faire peindre les traits de la défunte : cette relique si précieuse s'est malheureusement perdue.

Le seul monument considérable de l'ancien Canada était la basilique de Québec. L'église primitive était de 1647. Lorsque cette ville fut érigée en évêché en 1674, une cathédrale fut entreprise sur les plans de Claude Baillif, mais de nouveaux agrandissements la transformèrent encore en 1748. Onze ans plus tard, le monument brûlait sous le canon anglais. Il était relevé de ses ruines en 1771. La façade devait attendre encore plus de soixante ans. Le projet de Thomas Baillairgé, présenté en 1829, s'inspirait du portique de Sainte-Geneviève, par Soufflot. Le dessin exécuté en 1844 ne comporte plus qu'un arc de triomphe surmonté d'un fronton et encadré de deux clochers qui ne furent pas terminés. L'ensemble, autant qu'on peut juger d'un monument si souvent remanié, se rapprochait beaucoup des ouvrages du P. Martellange, comme Saint-Paul-Saint-Louis et les Jésuites de La Flèche : c'était la même nef surmontée de tribunes, flanquée de bas-côtés contenant les chapelles et servant de galerie de circulation ; point de pilastres ni de corniche, mais la tribune était séparée de l'étage inférieur par un bandeau richement décoré de rinceaux. Toute cette décoration, comme la voûte, était en stuc. Des tableaux montés en trumeaux séparaient les fenêtres, comme aux Jésuites de Lisbonne. Le baldaquin à caryatides et les boiseries du clocher, ainsi que les six statues qui le décoraient, étaient l'œuvre de Jean Baillairgé et de ses fils Florent et François (1791); deux statues de la chapelle Sainte-Anne étaient dues au ciseau de Thomas (lequel a laissé aussi des peintures dans l'île d'Orléans). Les autres statues venaient « d'Europe » et provenaient « des Jésuites ». Tout a péri dans un incendie en 1922.

L'école de Quevillon. — L'histoire de ce monument est un peu celle du Canada. Ruiné par la guerre et survivant à la défaite, rebâti contre vents et marées, c'était une voile dans la tempête, le symbole de la résistance et de la foi nationales : c'est ce qui le rendait touchant et lui conférait une beauté qu'il ne tenait pas de ses formes. Si la fondation du Canada est une chose grande, le miracle de volonté qui permit à une poignée d'hommes de se faire respecter du vainqueur est un épisode héroïque; peut-être cet effort eût-il échoué si l'Angleterre avait partagé la même foi que les vaincus. La différence des confessions fut un élément de salut. L'Église devint un lieu de refuge, l'asile où les abandonnés de 1763 abritèrent dans leur naufrage leurs trésors et leurs espérances, leur langue, leurs berceaux et leurs tombes. Chaque paroisse fut la patrie. Le prêtre se constitua le gardien de la cité. L'idée nationale prit le ciel pour point d'appui. Derrière les murailles saintes des églises de campagne, ce peuple de paysans défia l'Angleterre et parvint à garder son originalité.

Il n'est pas douteux que le Canada n'ait été ainsi par deux fois une

création cléricale : à l'heure de sa fondation et au moment de la crise du milieu du XVIIIe siècle, qui menaça son existence. Ce pays fut nourri par des prêtres et par des religieuses. Les églises, les couvents demeurèrent ses forteresses et ses remparts ; ce furent longtemps ses seuls monuments : ils lui ont donné jusqu'à nos jours sa physionomie et rappellent encore ses origines spirituelles.

La domination étrangère ne fit qu'activer la réaction catholique ; la plupart des églises françaises du Canada appartiennent à cette époque qui suit le traité de Paris : protestation d'un peuple qui ne voulait pas périr. Ce sont, bien entendu, les ouvrages d'un pays pauvre, d'une race de terriens qui n'avaient que les ressources modiques de leurs champs et de leurs récoltes, vivant du travail de leurs mains, presque sans commerce avec le monde extérieur. Peu ou point de classe riche ; l'Église seule était une grande propriétaire, mais ses biens ne produisaient qu'un revenu médiocre. Les liens avec la France étaient rompus et, avec l'Angleterre, demeuraient purement administratifs. Dans cet isolement, les idées avaient peu de chances de se renouveler. Le Canada demeura, au point de vue du goût, à peu près où il en était vers 1760 ; ses idées restèrent invariables pendant près de cent ans, et les formes du XVIIIe siècle s'y perpétuèrent presque sans changement jusqu'au milieu du siècle dernier.

La production de cette époque se résume dans le nom de Louis Quevillon (1749-1823), qui n'est pas à vrai dire un grand artiste, mais qui mérite pourtant respect et gratitude. Fils d'un menuisier, habile constructeur de chaises, d'avirons, de calèches, le maître des Écorres fonda en 1800 ses ateliers de Saint-Vincent-de-Paul, qui furent l'école artistique du XIXe siècle. Ce n'était nullement une académie, mais un séminaire d'artisans, une véritable maîtrise, comme il en subsista jusqu'à la Révolution dans les provinces françaises : le dernier morceau de la vieille France fut cet îlot perdu du Canada. L'action de Quevillon s'étendit à deux générations : tout ce qui peut s'appeler artiste à cette époque, Joseph Pépin, Labrosse, Dugal, Barrette, les Baillairgé, Toussaint Verdon, René Saint-James, dit Beauvais, fut formé dans ce conservatoire. Il y a peu d'années vivait à Montréal un Zéphirin Gautier, architecte, dont le père, Amable Gautier, mort en 1876 à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, était encore un élève direct de Quevillon.

Ainsi se perpétua au Canada un Louis XV attardé, une sorte de rococo charmant, auquel on était attaché comme à un langage national : on en avait oublié les origines, ce style s'appelait le « quevillonnage ». Ce n'était pas autre chose que le style des provinces de l'Ouest de la France, apporté soit par des dessins, soit par des livres de gravures : le baldaquin de l'église du Bon Secours à Montréal était une copie de

l'admirable modèle de la cathédrale de Saintes. Rien de tout cela n'est d'une grande originalité ; il ne faut pas s'attendre à rencontrer au Canada les merveilleuses *sillerias* de Puebla ou de Cuzco, ou les incomparables stalles de Saint-Maximin. Mais trouver dans un village des bords du Saint-Laurent une église comme celle du Sault-au-Récollet, avec sa façade Louis XVI, bâtie en 1850 par Ostelle dans un goût encore très pur; voir à l'intérieur les boiseries délicates, la chaire en forme de tulipe, gracieuse et fleurie, les portes de la sacristie en imitation de laques de la Chine, avec leurs panneaux chantournés représentant des scènes de l'histoire de Samson ; se dire que ces sculptures sont l'œuvre d'un menuisier nommé David Fleury-David, et furent exécutées de 1816 à 1827, ce sont des choses qui émeuvent plus que ne ferait un chef-d'œuvre : on y sent la victoire d'une âme qui a su durer et, malgré l'ennemi, garder son sourire à la française.



Phot. comm. par M. P.-G. Roy.

FIG. 757. — Église du Sault-au-Récollet. La chaire.

Spectacle émouvant d'un pays qui refuse d'abdiquer et qui réussit à sauver l'essentiel de ses traditions. Après les grandes épreuves et les luttes pathétiques de 1840, la tentative de Quevillon fut reprise spontanément, dans la seconde moitié du siècle, par Napoléon Bourassa, fondateur de la maîtrise de Notre-Dame-de-Lourdes. Les ouvrages de cette école n'ont plus le charme et la grâce de l'époque précédente, ce reste de bonne éducation, cet air d'ancien régime qui plaît dans les boiseries de Saint-Joachim de Montmorency, de la chapelle de Berthier-en-Haut ou de Saint-Jean-Port-Joli. Le goût est dégradé, il est devenu plus vulgaire et se ressent du malheur des temps ; mais la flamme ne s'éteint pas, ni la chaleur du cœur, et c'est de ce foyer que sort le meilleur artiste du Canada contemporain, le bon sculpteur Philippe Hébert.

INFLUENCE ANGLO-AMÉRICAINE. — Cependant il était difficile au Canada d'échapper complètement à l'influence anglaise. Les victoires

politiques contribuèrent à l'y soumettre : il conquit de haute lutte des institutions parlementaires, mais les Parlements de Québec et d'Ottawa sont naturellement des monuments anglais. Les députés fédéraux siègent dans un édifice qui est une copie de Westminster. L'Angleterre transporte dans les *Dominions* ses cadres d'architecture, comme ses traditions politiques, son cérémonial, ses massiers, les perruques et les sacs de laine de ses ouvertures du Parlement.

Ce trait d'anglicisme devait s'accentuer à mesure que le Canada allait se développant et que le marché de Montréal prenait le pas sur l'ancienne capitale de Québec. Tout ce qui, dans cette grande ville, concerne les affaires, les gares, les entrepôts, les magasins, les banques est d'un style importé de Londres : on y retrouve le style industriel de l'Angleterre, les façades de temples néo-grecs qui sont des péristyles de Bourses, les édifices de briques ou de grès rouge, à formes vaguement gothiques, qui sont de grands hôtels ou des stations de chemins de fer. Tout est plein du Strand et de Windsor. Dans les beaux quartiers de l'Ouest, au pied de l'agréable Mont-Royal, les villas de Sherbrooke Avenue ressemblent aux hôtels de Mayfair et l'Université Mac Gill a, comme toujours, un faux air de Christ Church ou de Magdalene College. Au contraire les vieilles rues françaises, rue Saint-Denis, rue Sainte-Catherine, ont encore leur physionomie de quartiers bourgeois dans une ville telle que Cognac ou Angoulême.

Les édifices religieux de cette époque sont plus curieux que beaux. La grande église de Notre-Dame, qui appartient aux Sulpiciens, véritable centre religieux du pays, est un édifice très ingrat, d'un gothique troubadour, dans la manière la plus sèche et la plus métallique; la façade présente toutefois un fantôme de celle de Notre-Dame de Paris. L'intérieur (à une seule nef élargie de tribunes) est frappé de disgrâce. C'est un exemplaire malheureux du moyen âge en « toc » qui sévit vers le milieu du dernier siècle. On crut mieux faire en adoptant plus tard le style romain : la cathédrale est une réduction de Saint-Pierre de Rome au tiers de l'échelle. On ne saurait dire l'effet de cette copie, privée de son décor, de ses sculptures, de son site et de son ciel, exécutée dans une pierre noire et mélancolique.

Mais, dans le dernier quart du siècle, l'influence « victorienne » eut fort à faire de lutter contre le puissant ascendant de l'américanisme. Le chemin de fer du *Canadian Pacific Railway* a d'abord transporté, jusque dans l'Alberta et le Saskatchewan, les types de gares et d'hôtels comme ceux d'Euston et de Saint-Pancras, les copies de châteaux qui, près du lac Louise et dans les forêts des Rocheuses, rappellent Belvoir ou Balmoral, avec leur air de Walter Scott et de Gustave Doré. Mais, le long de ces frontières immenses et conventionnelles, dans les nouvelles

villes comme Vancouver, c'est l'influence des États-Unis qui pénètre à dose massive : les gratte-ciel de Toronto rivalisent avec ceux de Chicago ; le Parlement de Winnipeg ne rappelle plus Westminster, mais le Capitole de Washington. Les immenses silos à blé du port de Montréal sont construits sur le modèle de ceux de Buffalo. Cette influence ne se borne pas aux constructions utilitaires. Les plus jolis morceaux d'architecture domestique, comme l'hôtel Van Horne à Montréal, sont l'ouvrage de Mac Kim et White ; et c'est aux mêmes



Phot. comm. par M. C.-J. Simard.

Fig 758. — J.-C. Taché : Hôtel du Gouvernement, à Québec.

artistes que la Banque de Montréal a demandé les plans de sa succursale de New York. La puissante République, avec son prodigieux pouvoir d'entraînement, rayonne de plus en plus sur le continent américain et lui impose fatalement son prestige et son rythme : elle règne aujourd'hui à Buenos Ayres comme à la Havane. Pour préserver son caractère, sans répudier des exemples qu'il serait fou de rejeter, ce n'est pas trop pour le Canada de s'appuyer sur la conscience de son passé.

Sculpteurs et peintres au Canada. — C'est ce sentiment qui a dicté au poète Louis Fréchette sa *Légende d'un peuple* et qui a depuis quarante ans multiplié au Canada les statues commémoratives. La sculpture, dans ce pays, n'a pas pour but la volupté. Elle n'existe pas pour le plaisir. L'art ne se passe pas encore d'une signification sociale. Au

début, au temps des Pierre Hai, des Levasseur, des Denis Maillet, des Chaboillez, la statuaire canadienne a été exclusivement religieuse. Cette fois, ce sont toujours des saints qu'elle représente, mais des saints de la patrie, les héros que la nation place sur ses autels. Le bronze est la mémoire des peuples. L'artiste ne lui confie pas d'émotions individuelles, de sensations agréables, mais seulement les grandes pensées qui servent à exalter les cœurs, les exemples et les vertus des héros.



Phot. comm. par M. C.-J. Simard.

Fig. 759. — L.-P. Hébert : Statue de Frontenac, à Québec

La statuaire canadienne est en quelque sorte tyrtéenne et iconographique ; elle comporte peu d'allégories ; moins encore de nudités (particulièrement féminines). Le costume y est de rigueur, moins peut-être par pruderie que par réalisme paysan : le public ne comprendrait pas des figures non vêtues, comme celles de Canova. Autre trait distinctif : point de statues équestres ; les grands hommes du Canada vont à pied. Le cheval est inconnu dans cette épopée rustique.

Le premier artiste moderne du Canada fut le sculpteur Philippe Hébert. Formé chez Bourassa, il vint se perfectionner à Paris dans les ateliers de Falguière et d'Antonin Mercié ; son groupe de la *Halte dans la forêt*, qui s'élève sur la place du Palais Législatif à Québec, le fit remarquer à l'Exposition universelle de 1889. C'est un morceau consciencieux et d'un bel équilibre, un excellent « prix de Rome ». Ce fut le début d'une carrière féconde. On élevait le palais Législatif de Québec, et on y plaçait dans des niches, à l'instar de l'Hôtel de Ville de Paris ou des grands hommes de la cour du Louvre, les figures des héros du Canada : vainqueurs, vaincus se réconciliaient dans la gloire. Hébert eut, pour sa part, un grand nombre de ces figures : *Frontenac*, *Wolfe*, *Montcalm*, *Lord Elgin*, *Lévis*, *Salaberry* (1890-1896), figures honorables, derrière lesquelles il ne serait pas difficile d'évoquer les modèles du *Turenne* ou du *Tourville* de la cour d'honneur à Versailles ou du *Maréchal Ney* de Rude. Pour en apprécier le mérite, il n'est que de se reporter aux misérables ouvrages anglais de la génération antérieure, comme la ridicule colonne des *Pompiers* (1870), par Reed, ou la statue de *Victoria* (1872), par Marshall Wood. Hébert a du moins le souffle,

l'étoffe d'un sculpteur. Son monument le plus connu, celui de *Maisonneuve* à Montréal (1895), vaut mieux par les figures épisodiques du piédestal que par celle du principal personnage. Peut-être Hébert n'a-t-il rien fait de mieux que l'excellente statue de l'*Abbé Mignault* à Chambly (1909).

Cependant on trouve plus de feu dans les œuvres d'un artiste plus jeune, Laliberté ; ses statues de *Brébeuf* et de *Marquette*, celle de *Dorchester* à Québec se distinguent par un sens fougueux du pittoresque, une violence expressive qui ne craint pas la déformation. La statue de *Boucher de Grosbois* (1922) est une des meilleures qu'on ait faites en ce genre dans les dernières années. D'autres sculpteurs, comme Paul Chevré, André Vermare, Louis Narbonne, Jean Bailleul, méritent encore un souvenir. Aux grands événements d'autrefois, la guerre récente est venue ajouter ses gloires et ses deuils. Elle a inspiré quelques bons monuments au sculpteur Mac Carthy. Enfin la sculpture sort de la phase



Phot. comm. par M. C.-J. Simard.

Fig. 760. — L.-P. Hébert : Halte dans la forêt (groupe d'Abénaquis).
(Place du Palais Législatif, à Québec.)

civique et a conquis, en quelque sorte, le droit de bourgeoisie. Elle entre dans la vie privée avec les bustes d'un Henri Hébert et avec de charmantes figures, inspirées de Constantin Meunier, comme celles d'une Frances Loring (*Lamineuse*, *Chauffeuse d'aciérie*, à la National Gallery de Montréal).

La peinture n'a pas eu encore au Canada les mêmes chances que la sculpture. L'Église n'a pas fondé d'école : il était plus simple et moins coûteux de faire venir d'Europe des copies de Mignard ou du Guide. Dans ce milieu jeune, peu cultivé, les amateurs manquaient ; le luxe des collections, si répandu aux États-Unis, commence à peine au Canada. Les écoles, les musées sont encore dans l'enfance. Il reste trop à faire dans le pays pour laisser beaucoup de place au loisir et à la rêverie.



Phot. comm. par M. C. J. Simard.

Fig. 761. — Horatio Walker : La traite du matin.

Le premier peintre canadien qui n'ait pas été un religieux est un certain Beaucourt, fils d'un officier du génie du corps de Frontenac, né vers 1735 et qui avait étudié en France; l'agitation du Canada après la conquête anglaise lui fit rechercher du travail à la cour de Russie. Son nom manque pourtant aux recueils de Dussieux et de Louis Réau. Louis Delongpré, artiste également obscur, était occupé à Québec de 1790 à 1830, en même temps que le Saxon Berczy, qui travaillait à Montréal et mourut à New York en 1818. Quelques bons portraits de Copley se trouvent au musée de Toronto, et l'on pense qu'ils furent peints dans un voyage au Canada, avant 1778. Plus tard, le gouvernement commanda à Benjamin West un portrait du Premier Président de la Cour. Gilbert Stuart Newton, né à Halifax, était un neveu par sa mère de l'illustre Gilbert Stuart; il devint membre de la Royal Academy et mourut à Londres en 1835.

Cependant quelques Canadiens essayaient de maintenir le contact avec la tradition française. En 1826, Antoine Plamondon, de Québec, se faisait inscrire à Paris à l'atelier Guérin. On lui doit un grand nombre de portraits et de tableaux d'église, dans la manière solide et froide de l'école de David. Son élève, Théophile Hamel (1814-1870) vint un moment en France en 1844 et, de retour dans son pays, exécuta beaucoup de toiles historiques médiocres et des toiles à portraits où figurent des personnages des divers cabinets et du Corps législatif, documents honnêtes et sérieux, qui témoignent d'une certaine recherche du caractère.

Longtemps toutefois, le Canada dut se contenter d'artistes du troisième ou du quatrième rang, que lui envoyait l'Europe : longtemps aussi,



Phot. comm. par M. C.-J. Simard.

FIG. 762. — Charles Huot : Le premier Parlement canadien.
(Palais du Parlement, à Québec.)

comme aux débuts des États-Unis, il n'y eut guère d'emploi que pour les portraitistes. Les portraits de Théodore Berthon (1806-1892), fils d'un élève de David, ont au moins quelque chose de cette dignité de l'Empire, qui leur tient lieu de style. Cornélius Kreighoff (1812-1872) et Otto Jacobi (1812-1901), de Kœnigsberg, longtemps peintre de la cour de Nassau à Wiesbaden, importèrent au contraire toute la platitude bourgeoise de l'école de Dusseldorf, la misère du genre « chromo ». Il faut songer que ces choses pitoyables faisaient fureur en Europe : on ne peut pas exiger que le goût public à Toronto fût supérieur au goût moyen de Londres ou de Munich.

Le premier peintre né dans l'Ontario fut l'Irlandais Paul Kane. Vers le milieu du siècle, après un séjour de neuf ans aux États-Unis et en Europe, il revint s'installer dans sa province encore sauvage et se mit à peindre la forêt, les aventures des trappeurs, les scènes de la vie indienne, qui avaient fait la fortune des romans de Mayne Reid et de Fenimore

Cooper. Ses ouvrages pleins de sécheresse ont une certaine valeur de documents pour l'historien et l'ethnographe. Presque tous sont conservés au Musée de Toronto. Ils font voir ce qu'était la contrée, il y a soixante ans. Paul Kane mourut en 1871.

Avec la génération suivante, le Canada commence à sortir de son isolement ; l'attrait de Paris se fait timidement sentir. Wyatt Eaton (1849-1896), W. Blair Bruce (1859-1906), Paul Peel (1860-1892) sont les élèves de Gérôme, de Bouguereau et de Robert-Fleury. Le premier a



Phot. comm. par M. C.-J. Simard.

Fig. 765. — Clarence Gagnon : Près de la baie Saint-Paul.

même reçu à Barbizon, vers 1870, les conseils de Millet, dont l'influence, aujourd'hui encore, demeure si sensible dans les figures d'un Horatio Walker. Blair Bruce est peut-être le premier Canadien qui ait osé des nudités et des académies : ses *Baigneuses au bord de la Méditerranée* n'ont pu être montrées à Toronto qu'après sa mort. Mais ces trois peintres ont passé toute leur vie en Europe et n'ont exercé sur leur pays qu'une action posthume.

Jusque vers 1900, on ne peut nier que la peinture dans l'ensemble du Canada fût un art à peu près inexistant : un peintre médiocre, Lagacé, y était en réputation et y faisait fleurir des compositions historiques dans le goût de Paul Delaroche. Charles Huot continua le même genre, en se rapprochant de Jean-Paul Laurens. Tout cela s'attardait à mille lieues

du mouvement moderne et des recherches originales. Les premières lueurs d'un art spontané, qui sortît des redites, n'apparaissent que depuis une trentaine d'années ; l'action libératrice fut surtout celle de Whistler. C'est elle qui inspire presque toutes les œuvres de James Wilson Morrice (1865-1924), artiste délicat, le premier maître vraiment distingué qu'ait produit le Canada, dans ses jolies grisailles rosées, ses fines harmonies, ses légères buées de Bretagne, de Londres ou de Venise, ses rares impressions de Paris et des quais de la Seine, vaporeuses, mais parfois aussi raffinées que certains Lépine. Clarence Gagnon, dans ses beaux paysages des Laurentides, et Ivan Neilson, dans ses eaux-fortes, se montrent mieux que des disciples. Tom Thomson (1877-1917) applique aux paysages un sens décoratif, un japonisme aigu qui arrive parfois à donner la perception du mystère. La *Nuit septentrionale*, œuvre de F. H. Johnston, rappelle, dans une note nouvelle et glaciale, les plus beaux *Nocturnes* du maître de Chelsea.



Phot. comm. par M. C.-J. Simard.

Fig. 764. — Ivan Neilson : Vieux calvaire français près de Québec. Gravure.

Avec ses horizons variés, du Labrador à la Californie, avec son diadème de saisons éblouissantes, ses lacs, ses fleuves immenses, ses forêts, ses montagnes, avec l'écrin de richesses que lui présentent la nature et le développement rapide de la vie sociale, tout est prêt aujourd'hui au Canada pour l'éclosion d'une peinture nouvelle, peinture âpre et rude, aux joues fraîches, ayant l'éclat que donnent le grand air, le froid du gel, la splendeur pourpre de la feuille d'érable en automne. Tout cela a paru à Paris, en 1927, à l'exposition du Jeu de Paume : vingt mains pleines de jeunesse se pressaient pour recueillir la palette éclatante qu'on avait crue perdue depuis Chateaubriand.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités : W. Dunlap. *History of the Rise and Progress of the arts of Design in the U. S.*, 1834 : nouv. édit., 3 vol., 1918. — Cummings. *Historical Annals of the National Academy of Design*. Philadelphie, 1865. — Inckermann. *Book of the artists*, New York, 1867. — Caffin. *American masters of sculpture*, New York. 1903 ; *American masters of painting*. New York. 1913. — I. W. Mac Spadden. *Famous artists of America*. New York, 1907. — Isham. *American painting*. New York, 1905 ; nouv. édit. par Raphael Cortissoz. 1927. — Lorado Taft. *American sculpture*. New York, 1903. — Stauffer. *American engravers upon copper and steel*, 1907. Supplément par Mantle Fielding. Philadelphie, 1917. — J. Gréber. *L'Architecture aux États-Unis*, 2 vol., Paris, 1920. — L. Réau. *L'Art français aux États-Unis*, Paris, 1926.

I et II : Glenn Brown. *History of the U. S. Capitol*, 2 vol. in-f°, Washington, 1902. — Eggers. Sketches of early American Architecture, *The American Architect*, 1922. — N. U. Wallington. *Historic churches of America*, New York, 1907. — Aymar Embury. *Early American churches*, New York, 1914. — Howard Major. *The Domestic Architecture of the early American Republic*, Philadelphie, 1926. — Fiske Kimball. *Domestic Architecture of the American colonies*, New York, 1922 ; *Thomas Jefferson. Architect*, Boston. The Riverside Press, 1916. — Randolph. *Memoirs. Correspondance from the papers of Th. Jefferson*, Boston, 1830. — Th. Jefferson. *Works*, 12 vol., édit. Paul Leicester Ford, New York. 1905. — M. A. Lambeth and Warren H. Manning. *Th. Jefferson as an Architect*, Boston, 1913. — Ellen S. Bulfinch. *Charles Bulfinch, Architect*, Houghton, 1896. — Ch. A. Place. *Charles Bulfinch, Architect and citizen*, Boston, 1925. — Flor. Ingersoll Smouse. Houdon en Amérique, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1914. — André Michel. La statue de Washington par Jean-Antoine Houdon, *Les Arts*, 1918. — J. Galt. *The Life and studies of Benj. West, president of the Royal Academy of London*, Londres, 1816. — J. Trumbull. *Autobiography, reminiscences and letters*, New York, 1841. — J. Durand. *John Trumbull*, Boston, 1881. — J. F. Weir. *John Trumbull, a brief sketch of his Life and a Catalogue*, New York, 1901. — G. C. Mason. *The Life and works of Gilbert Stuart*, New York, 1879. — Lawrence Park. *Gilbert Stuart, an illustrated description of his works*. New York, 1926, 4 vol. : I. II. texte : III. IV, planches. — Leslie. *Autobiographical recollections*, Boston, 1860. — A. Trumble. *George Inness, a Memorial*, New York, 1895. — J. C. van Dyke. *American painting and its traditions as reprensented by G. Inness*, New York, 1919. — G. Inness Junior. *The life, art and letters of George Inness*, New York, 1917.

III et IV : Ralph Adams Craft and J. Mac Farlan Baker. *American churches*, 2 vol., New York, 1915. — Stanley C. Ramsey. *Mac Kim, Mead and White*, Londres, 1924. — Henry H. Saylor. *Architectural styles for Country Houses*, New York, 1912. — Joy W. Dow. *American Renaissance*. New York, 1904. — F. R. Vogel. *Das Amerikanische Haus*, Berlin, 1910. — Erich Mendelsohn. *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, 1926. — Richard J. Neutra. *Wie baut Amerika?* Stuttgart, 1927. — Ch. Mulford Robinson. *Modern civil art*, 4e édit., New York, 1918. — Walter D. Moody. *What of the City?* Chicago, 1919. — Roosval. *Amerikansk Konst*, Stockholm, 1924. — H. R. Hitchcock. Frank Lloyd Wright, *Les cahiers d'art*, Paris, 1928. — G. H. Edgell. *The American architecture of to day*, New York, 1928. — A. Adams. *The spirit of American sculpture*, New York, 1925 ; *Exhibition of American sculpture*, catalogue, New York, 1925, in-4°. — Royal Cortissoz. *Augustus Saint-Gaudens*, New York, 1907. — Lewis Hind. *Augustus Saint-Gaudens*, Londres, 1908. — Homer Saint-Gaudens. *The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens*, New York, 1913. — Hamilton Bell. Aug. Saint-Gaudens, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1920. — H. Desmaroux. *L'Œuvre du sculpteur O'Connor*, Paris, Libr. de France, 1927. — P. Vitry. *Paul Manship, sculpteur américain*, Paris, Gaz. des Beaux-Arts, 1927. — H. C. Angell. *Records of William Morris Hunt*, Boston, 1881. — H. M. Knawlton. *Art and life of William Morris Hunt*, Boston, 1899. — A. B. Fenno-Gendrot. *Artists I have Known*, Boston, 1923. — W. H. Downes. *The Life and works of Winslow Homer*, Boston, 1911. — Royal Cortissoz. *John La Farge, a memoir*, Boston, 1911. — Cec. Waern. John La Farge, *The Portfolio*, n° 26, avril 1896, Londres. — John La Farge. *An artist's letters from Japan*, New York, 1903 ; *Great Masters*, New York, 1904 ; *The higher Life in Art*, New York, 1908. — A. G. Eddy. *Recollections and impressions of Whistler*, Londres, 1903. — Th. Duret. *Whistler*, Paris, 1904. — Mortimer Mempes. *Whistler as I Knew him*, Londres, 1904. — J. Pennell. *The Life of James Mac Neill Whistler*. — J. M. Whistler. *The Gentle art of making enemies*, Londres, 3e édit., 1904. — J. É. Blanche. *De David à Degas* (sur Whistler), *De Gauguin à la Revue nègre* (sur Sargent). — Maynell. *The work of John S. Sargent*, Londres, 1903. — Louis Gillet. Walter Gay, *Rev. de l'art anc. et moderne*, 1921. — Léonce Bénédite. *Le Musée du Luxembourg*, Écoles étrangères, Paris, 1924.

Canada : É. Valancourt. *Primitifs et maîtrises d'art au Canada*. Montréal, 1927 ; *Une maîtrise d'art au Canada*. — Edm. Morris. *Art in Canada, the early painters*, s. l. n. d. — Ér. Brown. *Exposition d'art canadien*, Paris, 1927. — A. Bourassa. *Lettres d'un artiste canadien*, Bruges, Paris, 1925. — P. G. Roy. *Les vieilles églises de la province de Québec*, Québec, 1925.

CHAPITRE XXVII

LA RENAISSANCE DES ARTS DÉCORATIFS A LA FIN DU XIX[e] ET AU DÉBUT DU XX[e] SIÈCLE[1]

Au terme de cette longue revue de l'art européen pendant une quinzaine de siècles, il est bon d'avoir à s'arrêter sur des paroles d'espoir et des promesses de vie. La culture historique, la conscience du passé, qui est un des phénomènes caractéristiques de l'époque contemporaine, ne paraissent nulle part avoir entravé l'essor des arts tels que la peinture et la sculpture. Mais nous avons constaté déjà le divorce qui s'était produit entre ceux-ci et l'art jadis directeur, l'architecture, comme aussi entre eux et les arts jadis appelés mineurs, qui se rattachent directement à l'architecture. Pendant toute une partie du xix[e] siècle, l'architecture et les arts mineurs ont vécu de pastiches, renoncé à l'invention, exploité les héritages successifs des siècles passés. Si, du reste, on ne considère que la production courante et non les œuvres qui marquent un effort de régénération, une volonté d'originalité qui devrait être inutile en un temps de production normale, cette période est encore assez loin d'être close. Elle s'achève cependant, semble-t-il, et dans certains domaines, dans le principal heureusement, celui des constructeurs, dans celui même des décorateurs, on commence à être original, à être de son temps, à être « moderne », comme on dit encore assez mal à propos, sans le savoir et sans le vouloir, parce qu'on obéit à des conditions nouvelles de production, parce qu'on se sert logiquement de matériaux inconnus jadis, parce que des formules nouvelles se sont créées dans la construction, l'aménagement ou le décor que l'on applique spontanément, naturellement.

Ces constatations et l'affirmation de cette nécessité vitale ont déjà trouvé place au début de notre dernier volume, à propos de l'architecture

1. Par M. Paul Vitry.

de la fin du XIXe siècle. Il nous reste à jeter un coup d'œil sur le domaine si vaste des arts dits décoratifs, industriels ou mineurs, des « arts de la vie ». Ils nous sont apparus à d'autres époques comme un reflet du grand art contemporain, et nous y avons insisté comme il convenait, sans pouvoir en suivre toujours les manifestations multiples. Nous en avons abandonné l'étude pendant la partie du XIXe siècle où ils n'offrent plus guère qu'un intérêt de curiosité et de mode ; mais il est juste que nous constations, en terminant, leur régénération à la fin du XIXe siècle ; car c'est un des phénomènes les plus caractéristiques de l'évolution artistique moderne, un de ceux qui lient le mieux celle-ci au développement de la civilisation tout entière et de la vie économique. Des manifestations toutes récentes, comme celle de l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, tenue à Paris en 1925 et dont le programme même était si caractéristique, ont montré l'extension énorme prise par ces formes d'art, qui n'ont plus rien de secondaire, l'attrait qu'elles exercent sur le public, l'importance des problèmes qui se posent à leur sujet, la façon dont elles pénètrent dans la vie tout entière et s'y adaptent, dont elles absorbent, même parfois par attraction, les arts autrefois dits majeurs, ou les réduisent souvent à n'être plus que jeux d'esprit un peu vains et divertissements de dilettantes.



Phot. *Gazette des Beaux-Arts*.

FIG. 765. — É. Gallé : Vase d'Orphée. Cristal gravé (1889).

D'après l'eau-forte de H. Guérard.

***

L'origine de l'état en quelque sorte léthargique d'où nous sortons remonte évidemment jusqu'à la Renaissance et à l'emploi courant des formules toutes faites empruntées à l'art classique, appliquées par réflexion, non par instinct, dans l'architecture et la décoration. La recrudescence du classicisme, qui marqua la fin du XVIIIe siècle dans tous les pays d'Europe, aggrava cette tendance. Le XIXe siècle essaya de substituer

d'autres modèles à ceux de la Grèce et de Rome : les formes médiévales revinrent à la mode, puis celles de la Renaissance (pastiches de pastiches !), puis celles du XVIIe et du XVIIIe siècle. L'invention parut morte, et cela précisément à l'époque où Michelet écrivait qu'en art il faut « inventer ou périr ».

Ce qui était au moins aussi grave que cette absence presque totale d'invention, c'est l'abandon progressif, dans la production courante, des qualités techniques qui avaient animé et vivifié les œuvres d'autrefois. L'Empire, la Restauration avaient, par tradition, conservé encore le souci des belles matières et des exécutions raffinées et savantes. Le règne de Louis-Philippe et celui de Napoléon III furent ceux de l'à-peu-près et de la « camelote » : suite peut-être de la médiocrité du goût régnant et du développement de l'industrialisme. Les cadres historiques, où nous localisons, d'ailleurs, ainsi nos observations, sont insuffisants ; car la même indigence régnait dans toute l'Europe et pour les mêmes raisons. L'époque *early victorian* en Angleterre, la fin de la période romantique en Allemagne, avant Gottfried Semper, et même en Hollande et en Scandinavie, où l'empreinte classique avait été pourtant moins profonde et où l'esprit moderne devait se réveiller avec une intensité particulière, sont également déplorables, pauvres de goût et vides de productions intéressantes.



Phot. *Art et décoration.*

Fig. 766. — Grasset : Panneau décoratif (vers 1892).

C'est en Angleterre que le souci d'échapper à l'emprise classique et de revenir à une conception plus saine de l'art décoratif paraît s'être affirmé tout d'abord avec le plus d'autorité. L'Exposition de Londres en 1851, d'une part, les écrits de Ruskin, d'autre part, et en particulier ses *Pierres de Venise*, qui commencent à paraître en cette même année 1851,

marquent le début d'une ère nouvelle. C'est à la suite de l'Exposition de 1851 que le marquis Léon de Laborde écrivit chez nous son fameux rapport sur *L'Union des Arts et de l'Industrie*, réclamant contre l'abaissement du goût public et prônant la collaboration du producteur, de l'artiste et de l'amateur, thèse nouvelle à laquelle les partisans du *statu quo* académique, Ingres en particulier, opposèrent une protestation véhémente au nom de la hiérarchie, de la dignité de l'Art et de sa véritable mission. Malgré ces protestations, dix ans après, l'initiative privée d'une société fondée à Paris et qui devait devenir l'*Union Centrale des Arts Décoratifs* entraînait une série d'expositions et jetait les bases d'un musée permanent qui devait rivaliser avec celui du *South Kensington* de Londres. C'est au même moment que se fondait à Vienne, sous la direction de l'historien d'art R. von Eitelberger, le *Musée autrichien d'art industriel*, qui fut longtemps un modèle du genre. Les beaux exemples anciens revenaient à la lumière et à l'honneur, et les amateurs allaient travailler parallèlement aux musées. Ils n'y apportèrent, du reste, que trop d'ardeur, et l'ère des collections qui s'ouvrait ne favorisa guère la production originale.



Fig. 767. — Brateau : Assiette en étain (vers 1896).

Les historiens et les théoriciens cependant, en appliquant leur étude à l'art du passé, n'avaient eu garde de négliger d'encourager l'effort créateur, aussi bien Ruskin que notre Viollet-le-Duc, dont l'enseignement avait commencé dès 1854 et la carrière active de restaurateur de nos monuments du moyen âge dès 1840. Ruprich Robert, dans l'Introduction de sa *Flore ornementale*, en 1866, écrivait : « Il ne faut pas confondre les principes avec la forme et on ne peut tenir ce langage : « Nos pères ont pensé pour nous : voici la forme qu'ils ont trouvée. Donnez cette forme à vos idées. » En 1865, Adrien de Longpérier, à propos d'une exposition de l'Union Centrale, affirmait que « l'intérêt des artistes doit leur conseiller de tenter une voie qui leur soit propre et dans

laquelle ils puissent montrer la fécondité de leur imagination ». En Allemagne, Gottfried Semper, en 1860, dans son ouvrage sur *Les Styles dans les arts techniques et architectoniques*, recommandait la probité du métier et des matériaux et se rattachait aux mêmes principes qui furent ceux de nos rationalistes, des Labrouste, des Duban, des Vaudremer. La copie semblait dès lors condamnée, et, cependant, c'est là qu'allait aboutir tout cet effort. Viollet-le-Duc lui-même ne put appliquer ses propres principes. Dominé par sa science archéologique, il ne put que bien rarement sortir des restaurations et des pastiches. Le mouvement des idées créé par Ruskin en Angleterre aboutit au *gothic revival*, et le développement des théories anticlassiques, en Allemagne, aux pastiches Renaissance du style *alt-deutsch*, qui se prolongèrent jusqu'à la fin du XIXe siècle. Hollandais, Danois, Suédois, Finlandais ne rêvent aussi, vers ce temps, pour faire œuvre originale, que d'emprunter leurs motifs de décor aux documents de l'histoire et de l'archéologie nationales.



FIG. 768. — Lalique : Bijoux (1900).

L'Angleterre connaît toutefois, dès 1860, un ensemble de productions originales, intimement liées à celles des peintres préraphaélites, de Rossetti et de Burne Jones, dont l'auteur et le propagateur principal est William Morris (1834-1896). Il ouvre boutique à Londres dès 1861, aspirant généreusement à la création et à la diffusion d'un art essentiellement populaire. L'illustration du livre fut son domaine préféré; mais ses papiers peints, ses étoffes imprimées, ses tapisseries, ses vitraux portent la marque d'une imagination abondante et charmante, mettant à profit, avec un peu trop de complaisance peut-être, comme son disciple et successeur Walter Crane, les leçons des gothiques, mais puisant largement, ainsi que les théoriciens de l'école le recommandaient, dans le trésor inépuisable de la nature.

C'est là aussi que vont s'adresser les premiers artistes ou artisans qui vont essayer en France, et vers la même époque, de renouveler le décor plan et de ronde-bosse ; l'esprit naturaliste anime tout ce groupe réuni autour de l'Union Centrale de 1860 et où paraît le nom de Barye, le grand animalier, qui s'exerce à composer des bougeoirs ou des candélabres floraux, ceux de l'émailleur Claudius Popelin, des céramistes Bouvier, Deck, Avisseau, Eugène Rousseau, avec son service de table illustré par Bracquemond. Les leçons de l'art gothique expliqué et prôné par les Viollet-le-Duc et les Ruprich Robert sont mises à profit par eux, ainsi que les grâces aisées et le naturalisme ingénu de l'art japonais que la curiosité vient de révéler au public et aux artistes.



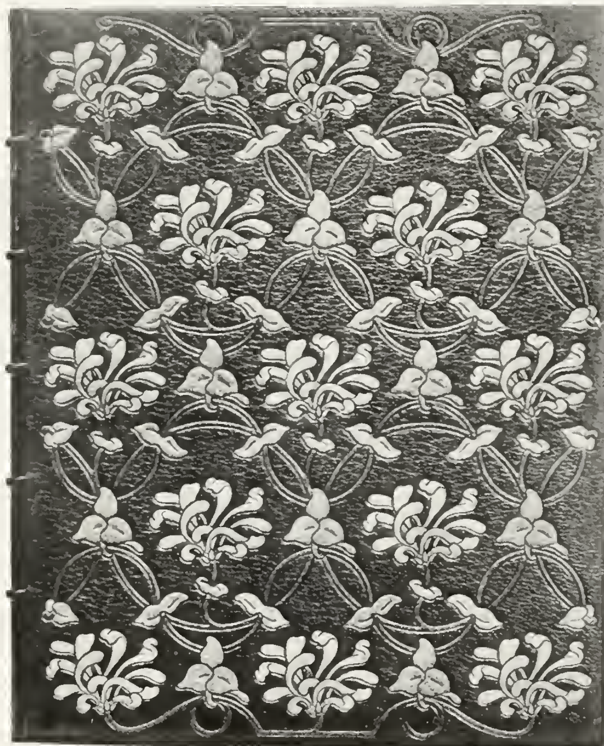
Phot. *Art décoratif.*

Fig. 769. — Félix Aubert : Papier peint (vers 1898).

Cependant, des essais de rénovation technique vont se manifester aussi dans ce milieu, avant et après 1870, plus importants peut-être encore à enregistrer que les essais plus ou moins fantaisistes de décor naturaliste. Dès 1875-1880, les céramiques de Chaplet, les verreries de Gallé vont pouvoir rivaliser par la qualité de leurs pâtes et de leurs émaux avec les plus belles productions de tous les temps. C'est l'époque où, dans le Nord également, les manufactures de porcelaine de Copenhague en Danemark et de Rörstrand en Suède renoncent à l'imitation pure et simple des modèles de Sèvres, de Meissen ou de Delft, adoptent un style de décor original fondé sur l'étude de l'animal et de la plante et perfectionnent l'exécution de leurs pâtes et de leurs couvertes. Les Expositions de 1888 à Copenhague, de 1889 à Paris consacrent ces efforts, tandis que notre Manufacture de Sèvres attendra jusqu'en 1900 pour mettre les qualités de sa production technique traditionnelle au service d'un art vivifié par l'étude de la nature.

Notre École Nationale des Arts Décoratifs, renouvelée en 1874 sous

l'impulsion du marquis de Chennevières et la direction de Louvrier de Lajolais, commençait à se préoccuper de disciplines nouvelles ; mais l'enseignement officiel, malgré la présence de Galland à l'École des Beaux-Arts, leur restait fermé, et l'Exposition de 1889, qui marqua pour le développement de la construction moderne un si grand progrès, avec ses bâtiments de fer et de céramique polychrome, resta encore, pour la partie artistique et décorative, tout engagée dans les voies classiques. Dès ce moment pourtant, la question d'un style moderne est nettement posée devant l'opinion par des critiques tels que Roger Marx ; l'unité, l'égalité des arts sont affirmées, l'esprit créateur est invoqué et exalté dans la production, qui commence à s'imposer, des céramistes dont nous parlions tout à l'heure et auxquels se sont joints des artistes comme Cazin, Carriès, Mme Adolphe Moreau, Delaherche surtout, dont la belle carrière de maître potier se prolongera jusqu'à nos jours, avec le même amour des belles formes et des émaux somptueux ; Gallé a commencé même à ajouter, à ses productions de faïencier et de verrier, celles, aussi typiques, quoique plus contestées par la suite, peut-être à juste titre, d'ébéniste et de marqueteur. Marius-Michel développe déjà son magnifique métier de relieur, en utilisant, lui aussi, des motifs floraux, mais plus stylisés ; le Suisse Grasset, illustrateur et gothicisant, fera de ces motifs la base de son enseignement à la petite école parisienne de la rue Vavin, inspiré moitié des Anglais et moitié de Viollet-le-Duc, et il va bientôt en donner le répertoire dans son ouvrage type sur *La Plante et ses applications ornementales*, qui paraîtra en 1896. Son illustration des *Quatre fils Aymon* datait d'ailleurs de 1882-1883, et dès 1889 il s'était essayé à composer pour M. Gillot un mobilier néo-gothique, comme l'avaient fait isolément nombre d'architectes élèves de Viollet-le-Duc.



Phot. *Gazette des Beaux-Arts.*

FIG. 770. — Marius-Michel : Reliure en cuir mosaïqué (1900).

La période de 1889 à 1900 est une période d'affirmation et de combat, d'excès généreux et de fantaisies débordantes. Les Salons vont s'ouvrir aux productions de l'art décoratif moderne : dès 1891, celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, un peu plus tard et plus timidement, en 1894, celui de la Société des Artistes français, en attendant que, dès sa création, en 1903, le Salon d'automne leur fasse une place considérable et joue un rôle capital dans leur évolution, grâce à la sympathie active de son président, l'architecte Frantz Jourdain. Des groupements d'artistes spécialisés vont se constituer, dès 1895-1896, autour de la maison, dite de *L'Art nouveau*, de S. Bing, rue de Provence, la *Poignée* ou le groupe des *Cinq*, chez Chaine, rue Caumartin. Des revues se fondent, dont beaucoup seront éphémères, mais dont la principale, *Art et Décoration*, a, depuis trente ans (1897-1927), défendu la cause des décorateurs modernes, grâce à la volonté active et perspicace de son éditeur Émile Lévy, sous les directions successives de Thiébault-Sisson, de Gabriel Mourey, de Gustave Soulier, de Verneuil et de Léon Deshairs. Le public, assez réfractaire en France, va apprendre à connaître les noms des premiers novateurs qui s'essaient dans le domaine du meuble, Plumet et les frères Selmersheim, de Feure et Colonna, — dans celui de l'orfèvrerie d'étain, Brateau et Baffier, — dans ceux de l'étoffe, de la dentelle, du tapis, Félix Aubert, Couty, Jorrand, — du bijou, Falize et surtout Lalique, dont la fantaisie et l'imagination éclatent et s'imposent de bonne heure.



FIG. 771. — Delaherche : Vase en grès (fond bleu à coulures roses).

Un mouvement parallèle s'est dessiné en Belgique, guidé par des architectes comme Hankar et Horta, constructeur original de la Maison du Peuple de Bruxelles et décorateur abondant, qui prétendent délibérément rompre avec toutes formules et toute tradition, tandis que les architectes français de ce temps, même les plus favorables aux tentatives modernes et les plus décidés à les favoriser dans leur enseignement et leurs œuvres, Charles Genuys, Théodore Lambert, Louis Bonnier, Plumet, Benouville, Sauvage, Sorel, se rattachent malgré tout à la tra-

dition des néo-gothiques ou des purs rationalistes français du XIX[e] siècle, les Labrouste et les Vaudremer; seul, très touché par l'exemple des Belges, Hector Guimard s'ingénie, en un système de courbes compliquées et de motifs géométriques où l'élément végétal intervient à peine, à créer un style qui lui soit propre, dans sa construction du *Castel Béranger*, par exemple, édifiée à Auteuil vers 1898, dans ses meubles, bientôt dans ses pavillons et ses grilles d'entrée du Métropolitain. Isolé et dangereux, du reste, pour la cause qu'il défend avec une belle intransigeance, Guimard continuera son effort pendant un quart de siècle avec les mêmes formules arbitraires, où l'opinion publique incertaine s'imaginera souvent, à tort, trouver la seule formule de l'art moderne.

L'un des plus ardents et des plus féconds des artistes du groupe

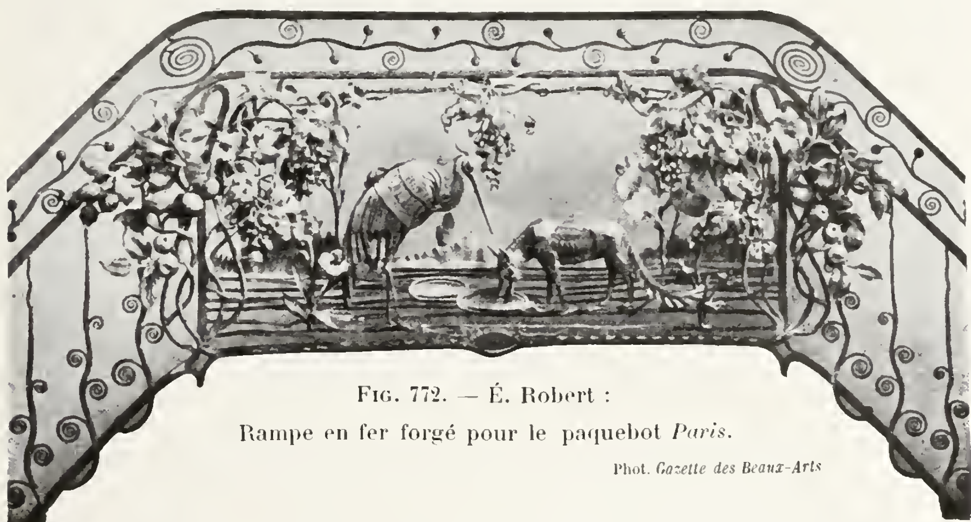


Fig. 772. — É. Robert : Rampe en fer forgé pour le paquebot *Paris*.
Phot. *Gazette des Beaux-Arts*

belge fut le Flamand Henry van de Velde, qui se fit connaître à Paris dès 1897 par sa collaboration aux expositions de l'*Art nouveau*, en même temps qu'il prenait une large part aux manifestations de la *Libre Esthétique* de Bruxelles; peintre d'origine, séduit par les idées d'art et les pensées sociales de W. Morris, il se fit décorateur et architecte en tous genres : papiers peints, reliures, vitraux, bijoux, meubles, il aborda tous les domaines. Contrairement aux doctrines de Gallé et de l'école de Nancy, il ne fit, dans son art abondant, généreux et tourmenté, presque aucune place à l'ornementation florale, mais multiplia à tout propos et hors de propos les lignes en zigzag et en coups de fouet, « invention uniquement cérébrale, trait idéal et géométrique », ainsi que le définit parfaitement Fierens-Gevaert. Ces thèmes et ces formules nouvelles, propagés en Allemagne par les expositions de Munich, de Dresde, de Darmstadt, par les revues qui se fondent parallèlement aux nôtres (*Deutsche Kunst und Dekoration*, — *Dekorative Kunst*), y font naître aussi, à côté des imitations prolongées des styles anciens, une série de manifes-

tations modernes où se révèlent les talents divers des artistes comme Peter Behrens, Emmanuel Seidl, Riemerschmied, Otto Eckmann, etc., celui aussi du graveur Kœpping qui se met à la fabrication de verreries où les souvenirs de l'art de Venise se mêlent à un reflet de l'art de Gallé et à un goût pour les lignes compliquées chères à Van de Velde. Ce dernier du reste va bientôt s'établir comme professeur à Weimar et exercer une influence capitale sur la naissance de l'art allemand moderne.

Cependant, en Belgique, quelques esprits plus sages, comme Hobé ou comme Serrurier-Bovy de Liége, restaient, par tempérament ou par éducation, plus proches des recherches logiques et de la grâce française. Chez nous des dessinateurs de meubles tels qu'Eugène Gaillard, ardents et réfléchis, épris de raison et de saine ordonnance, constructeurs avant tout, cherchaient dans les lignes incurvées de leurs sièges, de leurs buffets, de leurs bibliothèques une formule nouvelle plus souple et plus légère. Brateau, dans ses étains, après avoir longtemps copié les modèles Renaissance, introduisait les éléments naturalistes du décor moderne; le ferronnier Robert, avec une habileté technique prodigieuse, assouplissait le fer forgé dans un sens analogue, tandis qu'autour de Gallé une école se formait à Nancy, avec l'architecte Vallin, l'ébéniste Majorelle, le décorateur Victor Prouvé, qui mêlaient à leurs lignes onduleuses des figures tourmentées et réalistes et surtout un luxuriant épanouissement floral, insouciants souvent de la mesure nécessaire.

Dès 1898, Émile Molinier, le savant historien de nos arts industriels passés, écrivait : « Un style se crée peu à peu qu'il serait difficile sans doute de définir dès maintenant, mais qui, dans dix ou quinze ans, paraîtra très caractéristique de la fin du XIXe siècle. »



C'est ce « style 1900 » qui se manifesta avec une abondance un peu hâtive, non dans les constructions et décors officiels des palais restés classiques, mais dans l'effort considérable et généreux d'un assez grand nombre d'artistes et d'industriels, lors de l'Exposition Universelle parisienne qui clôtura le XIXe siècle.

L'Union Centrale des Arts Décoratifs y avait réuni en un pavillon construit et meublé par l'architecte Hoentschel, dans un style fleuri assez voisin de celui de l'école de Nancy, un ensemble très démonstratif qui forma plus tard le fonds de la section moderne de son Musée, installé en 1905 au Pavillon de Marsan : on y voyait groupées les meilleures productions de la période précédente. Bing et l'Art nouveau, Gallé et les Nancéens avaient leur pavillon. Sauvage avait construit un théâtre pour la Loïe Fuller, avec la collaboration du sculpteur Pierre Roche ;

Binet, sa curieuse porte monumentale, décorée par les sculpteurs Jouve et Guillot de frises exécutées en grès par Bigot et par Muller. Lucien Magne avait construit et décoré le pavillon de la Grèce, et Formigé, celui de la Roumanie, qui rivalisaient d'élégance sobre avec le pavillon suédois de Boberg, le pavillon finlandais de Saarinen, le restaurant allemand de Möhring, la boulangerie viennoise de Neukomm. Dans les



Fig. 775. — Tony Selmersheim : Mobilier de bureau (vers 1907).

galeries du mobilier, le sculpteur Charpentier avait déployé toute sa fantaisie dans la salle à manger commandée par les Magasins du Louvre, et Charles Genuys avait montré son esprit d'élégance rationnelle dans celle du menuisier Simonet. Mais, à côté, les constructions de l'Esplanade des Invalides, dans leur décor tumultueux et les réalisations industrielles hâtives qu'elles abritaient, témoignaient d'un effort désordonné qui fit crier, à tort du reste, à la faillite.

Le défaut de ces tentatives avait été leur incohérence même, leur volonté irréfléchie de faire du nouveau à tout prix, en rompant en visière

avec toute tradition. « Longtemps comprimées par l'obligation du pastiche, ces volontés novatrices, écrit R. Koechlin, se sentant libres, s'étaient portées du coup à l'extrême, lâchant la bride à la fantaisie et négligeant trop la logique et le sens pratique. » Notons aussi le fait que ces efforts étaient le plus souvent guidés par des artistes venus d'autres disciplines et qui n'étaient nullement, malgré leur bonne volonté, des techniciens, des hommes de métier : tels les peintres Bellery-Desfontaines ou Karbowsky, les sculpteurs Alexandre Charpentier, Baffier, Pierre



Fig. 774. — E. Gaillard : Bibliothèque (vers 1910).

Roche, esprits généreux et ingénieux, habiles dessinateurs ou modeleurs, mais constructeurs et techniciens insuffisants.

*
* *

Au lendemain de l'Exposition de 1900, où certains esprits pondérés et perspicaces, comme celui de Louis de Fourcauld, avaient parfaitement démêlé le trouble et la violence audacieuse, l'excentricité voulue, à côté des qualités certaines et des tendances d'avenir (voir la Préface aux *Industries d'Art à l'Exposition Universelle*, de Victor Champier), malgré la réaction qui s'accusa fatalement, les efforts ne s'arrêtèrent pas ; de nouvelles générations d'artistes et d'artisans entrèrent bientôt en ligne, qui comprenaient des esprits d'une culture plus forte et plus réfléchie, tels

que Maurice Dufrène, Paul Follot, Henri Rapin, décorateurs au sens nouveau du mot, susceptibles de « composer » aussi bien un ensemble mobilier qu'un dessin d'étoffe ou de bijou, architectes, au besoin, ou collaborateurs intelligents des architectes qui leur avaient montré la voie; on vit paraître aussi des techniciens plus sûrs, tels que Jallot, Gallerey ou Le Bourgeois pour le bois, Dunand et Bonvallet pour le métal, Hirtz et Tourrette pour l'émail : bien d'autres encore, Clément Mère, Kieffer, Hamm, Hairon, Bastard, Simmen, Coudyser, soucieux de



Fig. 775. — Paul Follot : Salle à manger (vers 1912).

raffinement technique dans les matières les plus diverses, le cuir, la corne, la nacre, la laine ou la soie, sans compter ceux qui, comme Decœur et Lenoble, allaient continuer et renouveler par des recherches nouvelles de formes, de décor et surtout de pâtes et d'émaux, la tradition déjà établie de nos céramistes.

La *Maison moderne* de Meier-Graefe reprenait un temps à Paris, avec des collaborations étrangères comme celle de Van de Velde et des concours d'artistes nouveau venus comme Abel Landry, les ambitions de William Morris et de Bing. Une Société, dite des *Artistes décorateurs*, allait se fonder, dont le rôle devait être des plus importants pour coordonner ces efforts, ces talents et ces bonnes volontés. La Société comprenait encore, en 1901 à sa création, ou en 1904 lors de sa première exposition, bien des fantaisistes ou des peintres égarés dans l'art industriel, à

commencer par son premier président, Guillaume Dubufe ; mais elle allait s'épurer et se fortifier, manifester presque annuellement, sous le patronage, d'abord, et dans les locaux de l'Union Centrale des Arts décoratifs, exposer à l'étranger dans les grandes réunions internationales, à Milan, à Copenhague, à Bruxelles, à Turin, et commencer dès 1911 l'élaboration d'un projet d'exposition parisienne des Arts décoratifs modernes, qui ne devait se réaliser qu'en 1925, mais qui devait trouver dans la jeune société son élément le plus actif et comme sa cheville ouvrière.

Progressivement, l'exubérance première des créations « modernes » (on avait renoncé au vocable d' « art nouveau ») allait se calmer et



Phot. *Art et Décoration.*

Fig. 776. — É. Decœur : Vases en grès.

s'assagir. Tout en conservant la haine et l'exclusion systématique des pastiches et des copies serviles, qui fut encore l'article essentiel du programme de 1925, un certain sentiment de la tradition allait permettre de renouer, soit avec les époques les plus lointaines, étudiées et respectées sans préjugés, soit avec les dernières manifestations vivantes de l'art décoratif français, Restauration ou même Louis-Philippe ; un besoin de logique et de loyauté avait succédé aux abus du faux luxe et de la pacotille d'antan, aussi bien qu'à la fantaisie forcenée des premiers essais de rénovation ; le goût s'accusait aussi de plus en plus des belles techniques et des belles matières, et ce goût, les artistes, après l'avoir affermi en eux-mêmes, arrivaient à le faire partager aux amateurs et au public tout entier. La volonté s'accusait aussi de renoncer au décor pour le décor, aux éléments surajoutés et factices, moulures, gravures, marqueteries, courbes et coups de fouet, en particulier à ce débordement de formes

végétales qui avaient encombré les premières créations modernistes, quelles qu'elles fussent. La beauté simple et nue de la matière, l'objet ou le meuble étudié pour lui-même, pour sa destination, pour ses qualités pratiques, primaient l'attrait superfétatoire d'ornements inutiles dont on l'avait surchargé un temps. Tout en gardant le sens des harmonies d'ensemble qui avait été un des premiers résultats du renouveau décoratif, on renonçait à ces assemblages de meubles liés indissolublement, ou même à ces ensembles ordonnés de telle sorte que toute introduction d'éléments étrangers y fût une fausse note insupportable. On renonçait aussi à cette conception artiste qui avait été de mode un moment et qui



Phot *Art et Décoration.*

Fig. 777. — É. Lenoble : Vases en grès.

tendait à faire de l'objet moderne une création unique et rare comme un tableau ou une sculpture. Tout en laissant aux créations exceptionnelles d'un céramiste ou d'un orfèvre leur valeur de bibelots uniques, on arrivait à concevoir que l'artiste moderne devait, pour entrer dans la voie des réalisations pratiques, s'allier avec l'industriel; car celui-ci peut seul, par les facilités d'exécution qu'il possède, répandre des modèles logiques et sains dans le public qui ne se compose pas uniquement d'amateurs de pièces uniques. L'irritante question des rapports de l'art et de l'industrie, posée dès l'origine et sans cesse remise en cause, celle surtout des rapports de l'artiste et de l'industriel, tend à recevoir des solutions de plus en plus normales et de plus en plus nombreuses. L'exposition de 1925 lui a fait faire un grand pas. Les industriels, au lieu de rester hostiles de parti pris, ou décidés, comme en 1900, à faire des sacrifices passagers sans cohésion et sans conviction, pour revenir ensuite à leurs

errements néfastes, ont compris, pour la plupart, la nécessité économique du mouvement moderne. Ils ont éprouvé aussi la nécessité de la juste part à faire à l'artiste dans la création commune et dans le succès, et, tout en canalisant, en endiguant ses imaginations ou sa fantaisie, ils consentent à lui laisser le rôle initiateur qui est le sien propre.

***

Cependant, la période de 1900 à 1910 avait été dure aux novateurs, qui avaient contre eux les industriels comme les amateurs ; bien des bonnes volontés se découragèrent, des tentatives échouèrent. Mais le progrès allait son train. Les artistes-artisans se firent leurs propres éditeurs à leurs risques et périls. L'industrie, d'abord rebelle et lassée d'un bref effort, se laissa conquérir peu à peu. Les Bouilhet, les Vever, les Cardeilhac pour le métal, les Cornille et les Dumas pour l'étoffe se firent les auxiliaires des artistes. Les Grands Magasins eux-mêmes allaient devenir bientôt les propagateurs du style moderne, instituant des concours, ouvrant des « rayons » spéciaux. Les amateurs, déroutés par certaines truculences juvéniles, par une sévérité un peu rude, par le meuble « ténia » ou par le meuble de cuisine, se laissèrent gagner par des créations plus discrètes, comme les ensembles de Maurice Dufrène et de Paul Follot, les meubles isolés de Clément Mère, où les matériaux choisis et l'or, naguère bannis en horreur du Second Empire, faisaient leur réapparition avec un goût précieux et élégant. Confinés d'abord dans le mobilier de campagne, les décorateurs modernes commencèrent à aborder les salons !



Fig. 778. — Lalique :
Vase en verre moulé (vers 1920).

La mode allait devenir un auxiliaire important. Un certain goût pour les couleurs vives et franches allait se répandre, chassant les colorations discrètes et neutres d'autrefois ou les harmonies pâles de « l'art nouveau ». On a mis en avant le succès des Ballets russes, de leurs costumes et de leurs décors aux harmonies violentes et chatoyantes,

importés en France vers 1910 ; on ne saurait nier leur influence sur le goût de nos peintres et de nos décorateurs.

De nouveaux protagonistes, isolés d'abord, puis chefs d'atelier et chefs d'école, allaient, avant ou après la guerre, entrer en scène, plus hardis, plus brutaux quelquefois, moins raffinés dans le détail des formes et moins scrupuleux dans le choix du détail ornemental, aimant les effets larges et puissants, prenant plus délibérément leur bien où ils le trouvaient, André Groult, Sue et Mare, Francis Jourdain, Michel Dufet, Nathan, Ruhlmann. Discutés, ils eussent volontiers fait bande à part, provoqué une sécession; mais, ralliés à la cause commune, ils entraînèrent souvent leurs confrères, leurs camarades, qui étaient à peine leurs aînés, et ceux-ci abandonnèrent peu à peu les courbes harmonieuses et les aimables ornements végétaux pour les lignes droites, les surfaces planes, le décor stylisé et presque uniquement géométrique. Meubles et objets d'art et d'usage tendirent à valoir, moins par la délicatesse cherchée de leur ligne ou de leur décor, que par une certaine logique un peu brutale de la forme et de la matière.



Fig. 779. — Paul Follot : Collier (vers 1912).

Lalique avait beau porter dans la verrerie moulée et décorée de figures le même esprit ingénieux et subtil qu'il avait appliqué jadis dans le bijou. Décorchemont pouvait continuer à donner à ses pâtes de verre des formes savamment calculées et équilibrées, Clément Mère et Mlle Okin poursuivre l'exécution raffinée de leurs bibelots menus et charmants : le succès, parmi les nouveaux venus, fut pour l'art, plus fruste en apparence, d'un verrier comme Marinot, où d'admirables pâtes se coulent en formes

très simples rehaussées parfois de la tache éclatante d'un émail somptueux, pour celui d'un orfèvre comme Jean Serrière qui recherchait avec prédilection les formes élémentaires, pour celui d'un céramiste comme Buthaud qui appliquait à ses poteries les éléments d'un décor emprunté à la peinture synthétique, presque au cubisme, de ses jeunes contemporains. Dunand se mit à simplifier ses formes et son décor jusqu'à l'extrême, à décorer uniquement d'éléments linéaires ses vases et ses plateaux de métal martelé et laqué. Bastard laissa la flore pour la géométrie, quand il ne se contentait pas de présenter la matière toute nue. Legrain et, à côté de lui, quantité de jeunes relieurs, Rose Adler, Jeanne Langrand, substituèrent à l'art compliqué d'un Marius-Michel ou d'un Guétant ces compositions dont quelques lignes d'une simplicité expressive, quelques vigoureux à-plat font tout le charme.

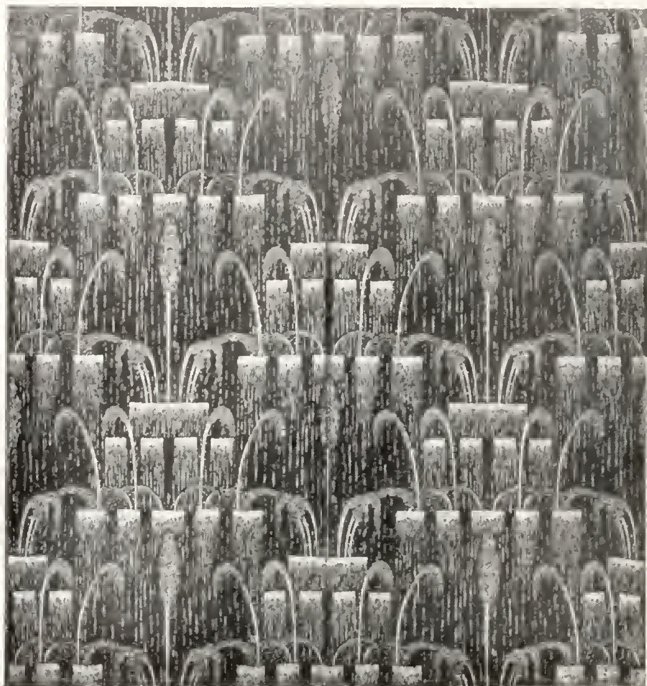


Fig. 780. — M. Dufrêne : Étoffe lamée (1925).

Il convient de rappeler aussi comme un fait historique l'exposition des artistes munichois au Salon d'Automne de 1910, sans en exagérer ni en nier toutefois l'importance. L'art allemand, tard venu à la recherche moderniste, influencé, nous l'avons vu, au début par les trouvailles d'un Van de Velde, avait, vers 1905-1906, commencé à organiser méthodiquement sa recherche et sa production ; le style géométrique adopté par Messel pour les Magasins Wertheim de Berlin s'était répandu à foison comme une sorte de mot d'ordre. On avait rejoint ailleurs les pastiches classiques du préromantisme; avec une puissance d'affirmation incontestable, une somptuosité un peu lourde, un caractère massif et imposant, un style allemand était en train de naître, dans les œuvres de Peter Behrens et de Bruno Paul. L'union de l'art et de l'industrie dans la discipline du *Werkbund* s'était réalisée de bonne heure. Cette méthode et ses résultats frappèrent chez nous, sans conquérir entièrement les esprits, en 1910. Il

serait injuste de dire, comme on le fit parfois, que l'art moderne français data de ce baptême munichois : il y avait vingt ans que l'on travaillait en France dans un sens différent. Mais il est certain que, même après la guerre qui dressa tout un temps une muraille matérielle et morale entre l'Allemagne et nous, des éléments communs, des tendances uniformes se sont manifestés entre les deux écoles modernes les plus vivantes de l'Europe, si l'on peut donner toutefois ce nom d'école à la nôtre, où la dispersion des efforts multiples, l'individualisme des tentatives ont continué, jusques et y compris la récente manifestation de 1925.



Fig. 781. — Ruhlmann : Bureau de dame (1922).

Où trouver d'ailleurs en Europe un autre esprit vivace, un autre courant dans la recherche d'un art décoratif moderne? Si nous en croyons le bilan dressé par l'Exposition de 1925, l'Angleterre en est restée aux formules de 1890, aggravées de retours offensifs de ses styles anciens. La Belgique s'est arrêtée dans son effort généreux de 1895; l'Italie, malgré les velléités abondantes des expositions de Milan, malgré l'activité brouillonne d'un petit groupe de « futuristes », reste inféodée à l'art classique; de même l'Espagne, malgré le cas isolé de l'architecture et du décor de la nouvelle cathédrale de Barcelone ; la Russie, classique ou byzantine sous les tsars, n'a de vivant et d'original que son art populaire et cherche à tâtons aujourd'hui la formule d'un art officiel, schématique et brutal; la Hollande et la Scandinavie, de même que l'Autriche, vivent sous l'influence allemande avec quelques nuances

d'élégance plus accusée en Suède, de confort bourgeois en Danemark et en Hollande.

Les artistes français ont donc regardé l'art allemand (la plupart, du reste, n'ont fait que l'entr'apercevoir), et chez certains il est indiscutable que ce coup d'œil a eu des conséquences; mais ils ont gardé pour la plupart aussi un goût de mesure, d'harmonie élégante qui les sauve du rigorisme de certaines formules à la mode, qui anime et éclaire leurs fantaisies les plus massives. Il est certain enfin que beaucoup d'artistes



Phot. Salaün.

Fig. 782. — Maurice Dufrène : Chambre à coucher (1925).

ont continué, en les simplifiant, en les adaptant au goût nouveau, les traditions que les précurseurs avaient reprises des ancêtres gothiques ou orientaux : Jaulmes, épris des calmes harmonies d'un Puvis de Chavannes, conscient aussi de la puissance de nos décorateurs classiques, a composé d'admirables panneaux appliqués à la décoration murale, et (trop rarement!) pu faire traduire ses compositions dans la somptueuse matière de la tapisserie. Brandt et Subes, comme Schenck et Richard Desvallières, dans la ferronnerie, malgré les concessions à la mode, malgré l'emploi occasionnel des procédés industriels modernes, se rattachent à l'art de Robert et, par delà, aux techniques médiévales. Decœur et Lenoble, Massoul et Raoul Lachenal sont toujours les tenants

de la céramique d'influence orientale rénovée par Chaplet et Delaherche; Goupy ou Luce ont renoué, après Bracquemond et Gallé, avec la gaieté du décor polychrome de la faïence française. Puiforcat, Daurat et G. Sandoz, malgré la simplicité voulue et géométrique de leurs dernières créations d'orfèvrerie, s'appuient sur une forte tradition française, par éducation et par hérédité. Coudyser, Bénédictus, Véra, Menu et Boigegrain, Raoul Dufy lui-même, dans leurs étoffes tissées ou imprimées, leurs papiers peints, ont profité des leçons de Grasset, de Verneuil et de Félix Aubert. Dufrène et Follot, artistes multiformes, devenus de véri-



Phot. Moreau.

FIG. 785. — Henri Rapin et Pierre Selmersheim : Salon pour une ambassade française (1925).

tables maîtres d'œuvre, déployant leur esprit ingénieux et souple dans tous les genres, sont restés eux-mêmes malgré leur évolution fatale et nécessaire; Fréchet, Bouchet continuent, à côté de Jallot lui-même et de ses fils, un art d'ébénisterie sain et logique, qui a renoncé à certaines superfétations, qui s'est « dépouillé », suivant un mot à la mode, mais qui n'a rien de la lourdeur germanique.

Le plus hardi, le plus nouveau, et peut-être aussi le plus traditionnel, Ruhlmann, à peine connu avant la guerre, s'est placé au premier rang depuis. Il fut un de ceux que l'on accusa le plus vivement d'obéir aux influences d'outre-Rhin, et cependant cet esprit cultivé et raffiné s'est fait à lui seul cette discipline qui a séduit par sa rigueur

même, son sens du précieux, son goût pour les exécutions parfaites, aussi bien que pour les réalisations somptueuses. Il est un de ceux qui sont arrivés au mieux à réaliser des ensembles dignes d'être mis en parallèle avec les mobiliers classiques et à les imposer aux amateurs.

Mais l'évolution moderne ne s'arrête pas à Ruhlmann. Les dernières années ont mis en vedette des architectes comme Letrosne, auteur de l'escalier monumental du Grand Palais de 1925, Roux-Spitz, très imbu de discipline classique, Favier, collaborateur de Brandt pour nombre d'entreprises de grande décoration métallique, Marrast, ordonnateur des jardins délicieux des Champs-Élysées, Patout, enclin au maniement hardi des masses monumentales, créateur, si discuté, de la Porte de la Concorde : ils ont entraîné les esprits vers des formes plus amples et plus variées. C'est à cette tendance qu'obéissent des dessinateurs de meubles comme Montagnac, Dominique et Mme Renaudot ; Sue et Mare en sont aussi particulièrement influencés. D'autre part, à côté d'un certain nombre de constructeurs théoriciens, comme les frères Perret, comme Mallet-Stevens, comme Le Corbusier, épris d'une logique un peu sèche et d'un rationalisme radical, appuyés uniquement sur l'étude et la mise en œuvre des matériaux nouveaux comme le ciment armé, adeptes systématiques des réalités industrielles, des décorateurs se sont levés, comme Pierre Chareau, qui ont conçu leur mobilier, en accord avec cette logique absolue, comme un problème de géométrie, qui ont renoncé à tout décor, à tout agrément de lignes et de formes que ne justifient pas la matière et l'usage, et l'on nous parle à leur propos de la beauté de la machine, et de celle des appareils scientifiques, on nous rappelle que nous sommes au siècle de l'auto, de l'avion, du cinéma. Des artistes de talent, comme René Prou, se sont ingéniés à réaliser des formes et des décors élémentaires pour des mobiliers de paquebot, Francis Jourdain pour un wagon-fumoir, et l'on a admiré, à l'Exposition de 1925, certains agencements d'une sobriété extrême, comme le bureau de l'Autrichien Hoffman, conçu dans un « grand calme » et une « sobriété de

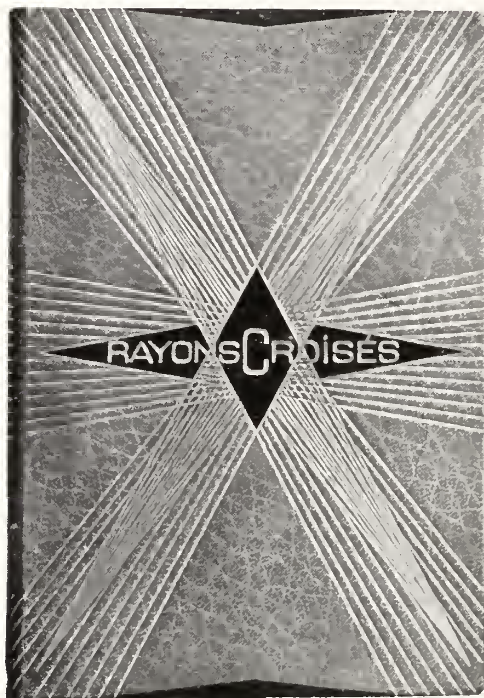


Fig. 784. — Legrain : Reliure (1925).



Phot. Bulloz.

JAULMES._LES TROUPES AMÉRICAINES PARTANT DE PHILADELPHIE

(Carton de la tapisserie executee aux Gobelins et offerte à la ville de Philadelphie.)

Librairie Armand Colin, Paris.

cellule », ou celui du Danois Hansen, « un bloc aux pans arrêtés net, sans aucun accident décoratif ».

Il est certain que ces formules élémentaires ont séduit un certain nombre d'esprits, que beaucoup de jeunes artistes, sans les pousser à l'extrême, s'en inspirent dans leurs œuvres récentes, Éric Bagge, par exemple, Djo Bourgeois ou Kohlmann, et que leurs aînés même en sont influencés; la géométrie est à la mode dans tous les domaines, et l'ornement végétal a vécu. Est-ce à dire que la formule soit définitive? Les transformations brusques et multiples de la mode et du goût ont jusqu'ici entravé plus que servi la propagande de l'art moderne, les outrances également. Il est à souhaiter qu'un certain équilibre s'établisse, que les formules trop individualistes s'atténuent, que l'inquiétude des recherches exaspérées s'apaise. C'est du reste ce qui semble apparaître dans les derniers salons ouverts depuis l'Exposition.



Phot. Salaün.

Fig. 785. — Dunand : Vase en métal laqué (1925).

Ce qui est indéniable en tout cas, c'est le progrès qu'accusent l'abondance des efforts et leur succès, la pénétration générale dans l'usage et dans la vie de ce qui n'avait été jadis que fantaisies et jeux d'imagination théorique, c'est l'accord qui tend à se réaliser, malgré certains écarts qui sont de tous les temps entre les attardés et les avancés, dans l'unité d'une production qui devient non seulement une des formes d'art les plus vivantes, mais une des manifestations essentielles de l'activité nationale.

BIBLIOGRAPHIE

L. De Laborde. *De l'union des arts et de l'industrie.* Rapport sur l'Exposition universelle de 1851, 2 vol. — F. Halévy. *Rapport à l'Académie des Beaux-Arts sur l'ouvrage de M. le Comte de Laborde*, Paris, 1858. — Viollet-le-Duc. *Dictionnaire d'architecture* et *Dictionnaire du mobilier* (passim) ; *Entretiens sur l'architecture* : *Histoire d'un dessinateur.* — Ruprich Robert. *La flore ornementale*, 1866.

Roger Marx. *La décoration et l'art industriel à l'Exposition universelle de 1889*, Conférence, Paris, 1890 ; *La Décoration et les industries d'art à l'Exposition de 1900* ; *L'Art social*, 1913. — E. Bonnaffé. *Un art, une école*, Paris, 1891. — M. Maindron. Les tendances

actuelles de l'art décoratif, *Le Monde moderne*, 1898. — Eugène Grasset. L'Art nouveau, numéro spécial de *La Plume*, mai 1894 ; *La Plante*, 1896 ; *Méthode de composition ornementale*, 1905. — Verneuil. *Documents ornementaux*, 1904. — Hector Guimard. *Le Castel Béranger*, Album, Paris, 1899. — V. Champier. *Les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, avec préface de Louis de Fourcauld. — Th. Lambert. *L'Art décoratif moderne*, Paris, 1905 ; *Nouveaux éléments d'architecture*, 10 vol., Paris, 1900-1910.

E. Gallé. *Écrits pour l'art*, 1918. — Roger Marx. *Émile Gallé*, 1904. — André Fontaine. L'art décoratif et l'école de Nancy, *Revue du Mois*, 1909. — Gaston Varenne. *La pensée et l'art d'Émile Gallé*, 1910. — Émile Gaillard. *Décorateurs et artisans*, plusieurs plaquettes, s. l. n. d. [1905]. — Maurice Dufrène. Idées sur l'art décoratif, *Art et technique*, Bruxelles, 1915. — G. Janneau. *Émile Decœur*, 1925 ; *Au chevet de l'art moderne*, 1925 ; *Le verre et l'art de Marinot*, 1925. — G. Geffroy. *Lalique*. — G. Lecomte. *Delaherche*. — L. Riotor. *P. Follot*. — R. Rey. *Frantz Jourdain*. — F. Turpin. *Dominique*. — Clouzot. *André Metthey* ; *Le travail du métal* (*L'art français depuis vingt ans*), 1921. — Sedeyn. *Le mobilier* (*ibid.*), 1921. — Ch. Saunier. *La décoration du livre* (*ibid.*), 1922. — Luc Benoist. *Les tissus* (*ibid.*), 1926.

E. Bajot. *L'art nouveau. Décoration, ameublement*, 1898. — *Documents sur l'art industriel au XXe siècle*, Éditions de la Maison Moderne, Album, 1901. — René Binet. *Esquisses décoratives*, Paris, 1905. — G. Quénioux. *Les arts décoratifs modernes*, Paris, 1925.

Raymond Koechlin. *L'art décoratif moderne*. Rapport sur l'Exposition de Turin, 1911 ; A propos de l'Exposition des Arts décoratifs modernes de 1925 : Les premiers efforts de rénovation, 1885-1914, *Gazette des Beaux-Arts*, 1925 ; *L'art français moderne n'est pas munichois*, janvier 1916. — V. Champier. L'art décoratif, dans le *Musée d'art* (XIXe siècle), Paris, s. d. [vers 1905]. — Paul Vitry. *Préfaces* aux catalogues de la Société des Artistes décorateurs de 1914 à 1922. — L. Deshairs. *L'art décoratif français, 1918-1925*, Paris, 1925. — G. Mourey. *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, T. III, *L'art décoratif*, Paris, s. d. [1922]. — H. Verne et R. Chavance. *Pour comprendre l'art décoratif moderne*, Paris, 1925. — Guillaume Janneau et Luc Benoist, avec introduction par P. Vitry. *L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925*, Paris, *Beaux-Arts*, 1925. — H. Clouzot. *La ferronnerie moderne*, Paris, 1925. — L. Deshairs. *Intérieurs en couleurs*, Paris, 1925 ; *L'Hôtel du collectionneur. Groupe Ruhlmann*, Paris, 1925. — Verneuil. *Étoffes et tapis étrangers*. — M. Dufrène. *Ensembles mobiliers*. — Herbst. *Devantures, vitrines, magasins*. — Janneau. *Le luminaire*. — Marrast. *Jardins*. — *Une ambassade française organisée par la Société des Artistes décorateurs*, Paris, 1925. — Moussinac. *Intérieurs*, 4 vol., 1924-1926. — Paul Léon. *Rapport général sur l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes en 1925*, Paris, 1927 et suiv.

Revues. — *L'Art pour tous*, 1891-1897. — *Revue des Arts décoratifs*, dirigée par V. Champier, 1880-1897. — *Art et Décoration*, 1897-1927. — *L'Art décoratif*, 1898-1910. — *Les arts de la vie*, par G. Mourey, 1904-1905. — *L'art social*, 1913-1914. — *Les cahiers de l'art moderne*, par Paschal Fortuny, 1915. — *Art et industrie*, 1909-1914. — *L'art français moderne*, 1916-1920. — *Mobilier et décoration d'intérieur*, 1922.

Fig. 786. — Sue et Mare : Marteau de porte. Bronze (1925).



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XXIV

L'ART EN HONGRIE

par Louis Réau

CHAPITRE XXV

L'ART DANS L'AMÉRIQUE LATINE

par Louis Gillet

CHAPITRE XXVI

L'ART AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA

par Louis Gillet

II. DE LA PRÉSIDENCE DE MONROE (1817-1825) A LA FIN DE LA GUERRE DE SÉCESSION (1865)

III. DE LA MORT DE LINCOLN A ROOSEVELT (1865-1900)

IV. DE 1900 A NOS JOURS

V. L'ART AU CANADA

CHAPITRE XXVII

LA RENAISSANCE DES ARTS DÉCORATIFS A LA FIN DU XIX[e] ET AU DÉBUT DU XX[e] SIÈCLE

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

93 997. — Paris, Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus.

